الأعمال الكاملة

محمد قطب

المجلد الثالث



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٤

الكتاب : الأعمال الكاملة جـ ٣

الكاتب : محمد قطب

٢٠٠٣

الإشراف الفنى والغلاف

صبرى عبدالواحد

الإخراج الفنى والتنفيذ

أحمد توفيق

الـرؤى والأحـلام

قراءة فى نصوص روائية

• مدخــل اشــارى •

الرواية فن جميل تنفسح فيه الرؤى وتتعدد بتعدد مناشط الحياة وتنوعها . يصنع الكاتب الروائى عالمًا مترعًا بالأحلام.. التى تتنامى حتى تصبح رمزًا لمثال مطلق أو تتشابك حتى تصل إلى البحث عن مكان يستر العورة ويريح البدن.. وما بين هذين الخيطين تتبدى ظلال الذات فى صراعها، وفيض وجدانها، ومواقفها فى الحياة فكرًا ووجودًا ونفسًا تنعتق من إسار المحدود وتختلط بآفاق الداخل المدهشة..

ولأن الأدب الروائى ـ كغيره من الأنواع الأدبية ـ نشاط إنسانى يستمد أطره الموضوعية من نهر الحياة المتدفق وإيقاع الحركة ودرجة التموج والتشكل تظل متنامية، ومتطورة، ومتواصلة. وتظل ككل موجة تدفع الأخرى وتشتبك معها .. فلا تستطيع الزعم بأن كل موجة قد خلصت لذاتها. ولا سبيل إلى الجزم فى القول أو الحكم بأن ثمة حدودًا تقف عند لون روائى فتحدده، أو إلى اتجاه روائى

فتجمده وتنظره. إذ إن الأعمال الروائية تتصالح وتتفارق معًا.. وفى كل عمل تلمح ظلال الواقع والنفس والخيال. ويتسيد الاتجاه لغلبة عنصر من العناصر وفق الإطار المعرفى العام وموقف الكاتب منه.

ولقد حرصت القراءة النقدية على الوقوف على هذه المساحات المشتركة بين الأعمال الروائية، كى تفرز الرؤى التى تقف وراءها.. تلك الرؤى التى نستخلصها بعد جدل طويل ومستمر بين الذات والمجال الحاكم.. الذى يهيمن فارضًا سطوته وتأثيره بما يمثله من قيم، وأعراف، وأساطير وغرائب وتراث متداخل ومختلط ومفاهيم متحكمة، وسلطة قامعة.. وخيال يدعو إلى الهروب، وفكر يدعو إلى التمرد.. وجدل يشتبك دائمًا بين الذات وبين مفردات هذا المجال.

ولأن الحياة تسمح للجميع بالحياة، وبالأنشطة أن تتنوع، وللذوات أن تختلف وتخالف.. فإن اتجاهات الرواية تتصالح وتتعدد.. ما بين الواقعية والمشهدية والرومانسية، وآفاق النفس المتوترة، وما بين الرمز، والخيال، والتشيىء والحيادية، وما بين جمال اللغة وتراكيبها، والعامية وبنائياتها، وما بين الشعرية والتسجيلية.. ولم يستطع اتجاه ما أن يتسيد أو يكتب له الغلبة دائمًا.. ولم يقو على نفى اتجاه آخر..

ولقد رصدت القراءة عوالم النص الروائى. ولأن للنص عالمه وله روافده فقد جاء التفسير واحدًا من آليات القراءة، إذ يتجاوزه التحليل إلى جوانب الصورة والمشهد فى أعمال ترك المؤلف للنص

فـيـهـا أن يبنـى هيكله وفق منظور تخـيلى. وانداحت الذاتيـة فى جوانب العمل الفنى فوشت بفيض من المشاعر والصور الذهنية مـعًا.. وعبـر الحلم وحـديث النفس عن الاشـتبـاك بين الفكر والوجدان، وبدا لتيار الوعى أن يلح على أزمة الذات ويفيض على المواقف ويتحرر من الزمن والمكان فى فوضى لا مثيل لها إلا الحلم نفسه. وكشفت الأعمال الروائية بدرجات متفاوتة إحباطًا يصيب الذوات جاء نتيجة خلل العلاقات بين الذات/ والمجال، وبين الرؤى/ والإمكانية.. وبرز الحلم وسيلة فنية وآلية من آليات السرد يكشف ويفسر دهاليز النفوس... وتحول الفكر فى توجهه الواقعى لدى المبدع الموهوب إلى فن حقيقى، يفض فيه الكاتب علائق الوجود، ويرفده بلغة تقطر فنًا وجمالاً.. ولكنه هو نفسه يتحول لدى البعض إلى جفاف تعبيرى وفكر مصكوك.. حافل بالمباشرة وكأنما العمل يكتب من أجل هذا الفكر..

ولقد حكم هذه القراءة - فيما أزعم - حس نقدى يرفده انفساح فى الرؤية.. وتكامل فى المنظور.. ومن ثم فلقد باحت النصوص بمكنوناتها.. وفتحت أبوابها للدخول دون قسر أو ضغط، أو افتعال.. وبدا من خلال الطرح أن هذه الأعمال تكاد تمثل صورة مزدهية لواقع الرواية وخارطتها الفسيحة، كما تكشف عن واقع يتسم فى كثير منه بالتغير والتحول.

محمد قطب عبد العال

عن الرمز والمثال..

قراءة حول أولاد حارتنا

بين الإبداع الأدبى والنص الدينى

• عن الرمز والمثال •

- ١ -

نشرت مجلة فصول عدد ربيع ٩٢ مقالاً بعنوان «أولاد حارتنا بين الإبداع الأدبى والنص الدينى»(*)، وكان المقال موثقًا وعميقًا وجريئًا، وجاء تعبير الكاتب عن فكرته المحورية واضحًا لا يحتمل التأويل ولا يتلبس بالغموض، وبذلك اكتسب صفة «غائبة» تضاف إلى تناوله العميق.. وهى صفة الجسارة، إذ اقترب من أدب الكاتب الكبير فى أشد مناطق الإبداع حذرًا، دون أن يكون هناك شبهة اتهام بالتجرؤ أو بالتضليل فى التفسير. وتأكدت الفكرة التى تقول إن كل مناطق الإبداع ليست - بالضرورة - جيدة كلها. بل قد تكون هناك منطقة إبداعية جانحة إلى الضعف الناتج عن قلب المفهوم، وسرد الحدث المباشر، وسيطرة الصنعة عليها، ثم قلب السياق المرموز إليه قلبًا كاملاً. وذلك أن النقد لم «يقارف» فعله التقييمى

«لأولاد حارتنا» كما يجب، وترك منطقة الحذر لاجتهادات دينية، وقراءات تاريخية صحيحة، تضمنت كثيرًا مما اهتدى إليه كاتب المقال. وأصبح الاقتراب منها - إعلاميًا أو على مستوى النسد الموضوعى - أشبه بالاقتراب من شىء مقدس له حصانته، مع أن العمل نفسه حطم هذه الحصانة. واذا أعلن كاتب ما عن رأيه، جاءت ردود الأفعال صارخة ومنددة بكل ما يمس حرية المبدع فى انطلاقته الإبداعية، داعية إلى إزاحة المقدسات التى تعيق تلك الحرية وتهدر طاقة الإبداع العفية. وهى صرخات - إعلامية - تبتلع الصالح من القول، وتعكر مجرى الثقافة «الضيق»، وتشيع حوارًا تصادسيًا لا يشفى غليلاً، أو يصلح معوجًا.

ولعلنا نتذكر أخيرًا ما أبداه كاتب مبدع فى أدب نجيب محفوظ حين وصفه بأنه ذو مستوى فنى متوسط وأن الحرفة سمة فيه. واعتبر البعض هذا الرأى خوضًا فى «المقدس»(*). فثار من ثار، وندد من ندد، وصادروا الرأى، ونبشوا فى التاريخ والحياة، ووصفوه بصفات جانحة لا دخل لها بحوار أو رأى: فهو «معزول عن ثقافته، منفى داخلها بتعبيره هو، وقد صدرت مجموعته الأولى فى بداية الستينات، طبعها على نفقته، ولم توزع إلا بضع عشرات من النسخ» ثم إنه قام بتفصيل رواية لمسابقة أدبية ما، أى أنه كتب رواية بالطلب. وهذا لا يقدم عليه كاتب موهوب يحترم نفسه!! بل إن أدب الكاتب المجترىء يوضع بأكمله داخل ركن صغير من أركان عالم نجيب الهائل.. ثم هو واسع الانتشار بصوره الملونة وأخباره وأحاديثه المستمرة عن نفسه(١).

ولعل الهدف من سرد هذه الحادثة القولية - إن صح التعبير - هو بيان أن مصادرة الرأى عادة أدبية مصرية، آن لنا أن نتخلص منها لأنها إحدى مسببات التطرف والجمود معًا.

-٢-

وقبل الدخول إلى تناقضات الرمز والمثال فى رواية «أولاد حارتنا» ينبغى أن نشير إلى مقدمة الدراسة التى اتسمت بالتعميم الذى يخل بالقضية - مصادرة الرأى - وبالحدة فى التعبير، وبافتقاد الفكرة لدلالة المراد منها أحيانًا.

وأول ما يجبه القارىء القول بأن الكتب المصادرة هى الكتب التى تحترم الإنسان لاعتمادها على العلم منهجًا، ولمخاطبتها العقل الإنسانى.. وهى مقولة تحتاج إلى مراجعة؛ لأن المصادر من الأعمال وإن بدا الاجتهاد العقلى واضحًا فيه، فإنه موجه بالفعل إلى منطقة الوجدان فى الذات البشرية لاستنفار ما بداخلها لتعديله أو تغييره وفق المنهج المطروح.. خاصة وأن ما يصادر يمس هذه المنطقة روحيًا ودينيًا.. كما أنها تشير إلى أن الكتب التى تخاطب الوجدان - ومنها العمل الإبداعى الذى لم يقل أحد عنه إنه يخاطب العقل فقط - لا تحترم الإنسان. وهو جانب هام فى الذات البشرية يساهم فى تشكيل القيم وتكوين المفاهيم وصياغة الفرد. ومن ثم تصبح المقولة الثانية من أن المؤسسات الدينية تعارض العقل - حين تلجأ إلى المصادرة - غير ذات بال لأنها لا تتفق مع الطرح العقلى نفسه.

وهل من العيب أن نقول إن من حق المؤسسة مراجعة - وليس مصادرة - الجانح من القول مثلما تقوّم بعض المؤسسات الأخرى الجانح من السلوك؟. وهل موضوع هام كهذا يلمس لمسًا، ويتساهل فى تناوله، مما يشى بإدانة الكاتب وتهكمه أيضًا!؟ وللأسف انساق كاتب المقال وراء المقولات الضخمة حول تعويق الإبداع، وطمس العقل المستنير وتحجيم الفعل التنويرى مما يدخل فى مجال الإرهاب الفكرى، وإن جاء «رافلا» فى ثوب الدعوة «المزركش» عن الحرية.

ومن مظاهر هذا التساهل فى الطرح ما قاله عن «الإسلام وأصول الحكم»؛ إذ يرى أن المصادرة جاءت لمجرد - كذا!! - أنه ذكر أن النبى (ﷺ) حكم - كما ذ - حكومة على نسق الحكم القبلى فيما قبل الإسلام». وإذا كان ثمة خلاف عقلى فى تحليل النصوص وتأويلها حول الحكم والخلافة والشريعة والعدل، والنبوة، والملك، والشورى والاستبداد.. وغيرها من القضايا الدينية ذات التوجه السياسى والتنظيمى - ونستطيع أن نحصى عشرات الكتب التى تناولت هذه القضايا - إلا أننا يجب أن نتحفظ كثيرًا حين يخالف الرأى نصًا قاطع الدلالة.. على ما يتضمنه الحكم نفسه من تداعيات الحكم القبلى الجاهلى فى ظلمه وجبروته واغتصابه للحقوق ومصادرته - أيضًا - لحاجات الإنسان من فعل، أو قول، أو مطلب.

ولقد نفى القرآن الكريم هذا الادعاء نفيًا تامًا، قال تعالى: «قل لا أقول لكم عندى خزائن الله ولا أعلم الغيب ولا أقول لكم إنى

ملك إن أتبع إلا ما يوحى إلىَّ، قل هل يستوى الأعمى والبصير أفلا تتفكرون». الأنعام آية ٥٠.

فمحمد ﷺ نبى ورسول تحمل عبء رسالة سماوية ضخمة، ولم يتحدث القرآن عنه إلا بكونه نبيًا رسولاً. ومعروف أن الله يصطفى من البشر ملوكًا لهم حقوق ملكية - كطالوت - كما يصطفى أنبياء ورسلاً، كما يصطفى النبى الملك - كسليمان - عليه السلام. ولم يحدث فى السيرة أن أحدًا شبه حكم الرسول بحكم الملك - وهو افتئات على النص والسيرة معًا. (إذ لم يثبت عن القرآن الكريم أن محمدًا كان الملك أو النبى الملك... والثابت الذى لا يقبل الجدل أن القرآن ظل ينعته حتى الوفاة برسول الله)[٢].. كما أن التاريخ يجمع على أن النبى قد رفض ما عرضه عليه الملأ من أهل مكة من تمليكه إن أراد ملكًا، فى مقابل تركه للدعوة. ولكنه أصر ورفض وقال قولته الشهيرة: «والله لو وضعوا الشمس فى يمينى والقمر فى يسارى على أن أترك هذا الأمر ما تركته أو أهلك دونه».

أما إسقاط الإجازة عن مؤلف الكتاب وعزله من القضاء فهو داخل ضمن تدخل السياسة فى الدين.. - وهو موضوع شرحه يطول - فضلاً عما ورد فى الكتاب من قلب للحقائق والنصوص..

وما قاله عن طه حسين يدخل فى باب التساهل أيضًا.. بما يوحى بإدانة للفكر الدينى ولعقل المتلقى أيضًا - ولقد صدم طه حسين العقل العربى حين قال: «وأكاد أشك أن ما بقى من الأدب الجاهلى الصحيح قليل جدًا لا يمثل شيئًا ولا يدل على شىء ولا

ينبغى الاعتماد عليه فى استخراج الصورة الأدبية الصحيحة للعصر الجاهلى». وهو رأى ليس بجديد فلقد قال به بعض القدامى من النقاد، وكذلك بعض المستشرقين. ويرجع طه حسين فيما يرجع من أسباب الانتحال أن القصص والأخبار أضفت صفات أسطورية على بعض الأنبياء - كإبراهيم وإسماعيل - مما جعله يتوهم بعدم وجودهم أصـــلاً[٣].. ولقد تخفف المؤلف من آرائه كثيرًا فيما بعد. وصدر الكتاب تحت عنوان «فى الشعر الجاهلى».. ولم تستمر المصادرة.. كما أنها لم تقف، أمام النقد الأدبى، وتأليف الكتب للرد عليه.. بل كانت سببًا لتكوين ظاهرة ثقافية رائعة لم تحظ مصر بها كثيرًا..

ولم يتنبه كاتب المقال وهو يتحدث عن «مقدمة فى فقه اللغة العربية» إلى المنهج المغلوط الذى يحتوى الكتاب - ولا نقول القصد السيىء - إذ تناول قضايا فكرية وحضارية ودينية وتاريخية.. بعيدة كل البعد عن «جذر اللغة العربية».

ومما قاله لويس عوض - مثلاً - عن إعجاز القرآن ينبىء عن القصد، إذ شكك فيه، وادعى أن الاعجاز وهم وخرافة، كما يقول ان اعجاز القرآن «يعطى قداسة خاصة أو شرفًا خاصًا للغة العربية التى نزل بها القرآن وبالتالى يسبغ على العرب أصحاب هذه اللغة امتيازًا خاصًا أو سيادة خاصة بين كافة المسلمين تؤهل العرب دون غيرهم لحكم العالم الإسلامى واستعماره»[٤].. كما يرى لويس عوض أن لغة السيف هى التى فرضت على المسلمين أن يقولوا إن لغة القرآن هى معيار الصحة والخطأ. وغير ذلك كثير.. مما لا

يرتبط بفقه اللغة، أو بجذور الألفاظ! انما هو مسوق بتوجه فكرى محدد!! وهو أمر استفز كاتبًا كرجاء النقاش - مع ما هو معروف عنه اقترابه من لويس عوض - أن يرفض الكتاب جملة وتفصيلاً، إذ قال: «فالكتاب فى النهاية هو دفاع علمى (كذا) عن وجهة النظر المعروفة للدكتور لويس عوض والتى أرفضها كل الرفض جملة وتفصيلاً وهى وجهة النظر التى تقول إن الحضارة العربية بآدابها وفلسفتها وعلومها ولغتها وعمرانها وكل شىء فيها ليست حضارة أصيلة، إنما هى حضارة منقولة عن الغرب»(٥).

أما من قرأ رواية (مسافة فى عقل رجل).. فلقد استفزه فيها الجرأة الشديدة على المقدسات الدينية وعلى الأشخاص ومجريات الحوادث.. والضآلة الضئيلة للإبداع فيها - وتلك قضية حديثة الطرح يعرفها القارىء - ولكن أصحاب الصيحات «الحنجورية» على رأى محمود السعدنى قد حملوها على ألسنتهم، شاهرين سيف الإدانة الخشبى ومنددين بالقمع الذى يحد من الحرية والإبداع..

ولست مع الكاتب فى ذكره لسبب المصادرة لرواية «أولاد حارتنا» متعللا بأن السبب هو موت الجبلاوى الذى ترمز به الرواية إلى «الذات العلية». وهى فكرة مادية جانحة ومرفوضة بأى مقياس عقلى أو وجدانى، ولقد برزت الفكرة فى الفلسفة المادية القديمة وأعلى من شأنها - حديثًا - الفيلسوف نيتشه. وعلاوة على هذا القول الخطير فإن الرواية رمزية مقنعة فى فكرها ورصدها للحوادث ومسيرة الحياة، وجرأتها الواضحة على كل ما هو مقدس -

بدءًا من الله ومرورًا بالأنبياء والرسل، مع قلب الموضوع وإلصاق صفات دونية لا تليق بالأنبياء.. إذ إن المعنى العميق من الرواية هو إزاحة الدين من السياق المؤثر فى حياة البشر، إلى سياق آخر تعلى فيه الرواية من شأن العلم ونتائجه ومن ثم جهر كاتب المقال برأيه فقال: «أما الموت الحقيقى لها - أى الرواية - فكان من جانب الحركة الأدبية والنقدية، فلا يقتل العمل الأدبى إلا المباشرة..» كما أعلن فى وضوح أنه «إذا كانت الأصول موجودة (التوراة، الإنجيل، القرآن) فما قيمة النسخة المقلدة». فهل صحيح أنها مجرد نسخة مقلدة.. أم أنها محرفة أيضًا!.

.٣.

فى الأعمال الروائية التى تتخذ من تاريخ الأنبياء مادة لها، تعج بالحياة والحركة، وتشى بالتناقض وتثرى بالأفكار، وتتفاعل بالصراع، وتحتدم كالملاحم، وتسقط ما شاء أن تسقط، وتبرز وجهة النظر المستترة - كالجدل مثلاً - وراء تطور الأجيال، واستيلاد المعنى الكلى من حركة الصراع بين الحق والباطل، العدل والظلم، الحرية والقهر، الايمان والكفر.. فى واقع إنسانى يتصف بكل هذه المعانى.. يجب ألا تنحرف عن المضمون، وعليها - التزامًا أخلاقيًا - أن تبقى على القيم والرموز الكلية بما تمثله من معان مثالية سامية، تتجسد فى الواقع سلوكًا وقيمًا وآدابًا، تسعى إلى صلاح الذات والمجتمع معًا، وتشف فى النهاية عن المعنى العظيم الذى يختزل تلك القصص جميعًا فى عمل واحد..

وينتفى ما يمكن أن يتردد من أن ذلك الفعل يتضمن قيدًا على حرية المبدع، طالما ارتضى أن يتناول هذا النوع من الكتابة، ومادام أباح لنفسه أن يفيد إفادة كلية من تلك المادة الفنية، التى لم يكن له فضل إيجادها أو خلقها إبداعًا، وإن جسدها واقعًا عصريًا يتكشف من خلال أحداثه الرمز الكلى المراد التعبير عنه، دون أن يصادر، أو يغير فى جوهر المرموزات..

ولا شك أن الإقدام على مثل هذا التناول تكتنفه محاذير كثيرة، أخطرها تفسير الرموز تفسيرًا معاكسًا لما هو حقيقى، لأن الإفادة من الحقائق تختلف عن الإفادة من الفولكلور الشعبى مثلاً، أو من الأساطير.. وعلى هذا فلقد (أصبح الجميع يخشون الاقتراب من هذه الكنوز العظيمة «قصص الأنبياء» خشية الوقوع فى المحاذير. وحين استوحى الأدباء فى العصر الحديث تراثهم القديم فى أعمال أدبية رمزية، ابتعدوا عن هذه القصص واتجهوا إلى شخصيات أخرى معظمها مستوحى من التراث أو الأساطير القديمة)[٦].

والكاتب الكبير الأستاذ نجيب محفوظ اختزل ذلك كله فى رواية واحدة هى «أولاد حارتنا»...

ومعروف أن الرواية كتبت بعد فترة انقطاع طويلة بدأت منذ قيام الثورة ١٩٥٢ وحتى عام ١٩٥٩م. سبع سنوات كاملة توقف فيها إبداعه عند الثلاثية. ثم بدأ بعد هذا الانقطاع التأملى مشروعه الروائى الكبير والمتجدد بهذه الرواية.. ولعلنا نتذكر أن فترة نشر الرواية مسلسلة بالأهرام كانت فترة يتم التحضير فيها إلى الاتجاه

الشمولى ثم إعلانه وسيطرته على كل أجهزة الإعلام والتربية والثقافة.. ونفى أو تضئيل الفكر الحر والدينى معًا.. مما جعله يملأ الساحة كلها، وأضحى الهدف العقلانى موجهًا إلى منطقة الوجدان فى إلحاح متواصل!!

ونحن إذ نرصد زمان الإبداع دون إدانة فلكى نرى السياق التاريخى الذى ظهرت فيه الرواية.. ولا يختلف أحد على أن الإطار المرجعى للكاتب الكبير يتمثل فى جزء كبير منه فى دراسته للفلسفة وللمذهب الطبيعى وتأثره - أيضًا - بآراء سلامة موسى وهو أحد رواد حركة التنوير بما يكتنفها من تمرد وجرأة. فنجيب محفوظ - إذن - (قد تأثر بأفكار سلامة موسى الأساسية تأثرًا حاسمًا، وأعنى الفكرة الاشتراكية ونظرية التطور وحرية المرأة والأدب الملتزم)(٧).

والرواية عمل تاريخى ملحمى مصوغ على مستوى الرمز الكلى صياغة أدبية منذ الخلق الأول وحتى عصر التنوير الحديث.

وتتضمن الرواية رموزًا مثْلية - إن صح التعبير. والتاريخ مصدر هائل للكاتب الكبير - قديما وحديثًا.. وهو منبع غزير وغنى.. وهو يحمل فى زخمه الثر خطورته إذا ما تلون الاستدعاء التاريخى بلون مغاير لموضوع حركة التاريخ الحقيقى والممثل فى الرموز الكبرى، أو رضخ فى تعسف لاتجاه فكرى ما.. مما يجنح بالعمل إلى أن يكون إطارًا للفكر المقصود. ولقد سئل نجيب محفوظ عن الواقعية الجديدة عام ١٩٦٢ وعن إفاداته التاريخية فقال: (الباعث على الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه إلى الواقع لتجعله وسيلة

للتعبير عنها، فأنا أعبر عن المعانى الفكرية بمظهر واقعى تمامًا)[8].

ولقد خضعت الرموز المثلية فى الرواية لفكر الكاتب ورؤيته ومرجعيته الفكرية، دون أن تلتزم بما ورد فى الحقيقة. وتتأكد المغايرة فيتحطم المرموز الدينى ويفرغ من جوهره.. فى اتقان حرفى باهر - وليس ذلك عيبًا - وسرد روائى واضح - كأنما يخشى ألا يفهم - يربط بين الأحداث والأشخاص ربطًا محكمًا يشى بوجهة النظر، فتتحول الرواية إلى رواية مقنَّعة، تقنع التاريخ كله وتوريه رمزًا ولفظًا وسياقًا، مما يعنى أن القراءة - للنص الروائى - تصبح ذات بعدين بحيث يقارن المتلقى بين ما يقرأ وبين ما يقابله تاريخيًا فى النص المقروء.. مما لا يخفى - كما قال كاتب المقال - على تلميذ فى مستوى تعليمى أولى..

وإذا كان الكاتب يلجأ إلى التاريخ كحيلة فنية حين (لا يتمكن من قول ما يريده مباشرة خصوصًا إذا كان هذا القول يمس وضعًا قائمًا تحرص السلطة على ألا يمس، ومن ثم ينتقل بالعمل الأدبى إلى زمان آخر أو مكان آخر)[9].. إلا أنه لا يحق له قلب الحقائق أو تغيير الثوابت.. ويضحى التاريخ له - وصانعوه - مدانا ومتهمًا، وتتحول الحركة الدينية من خلاص إلى عبء، ويصير المضمون النهائى الذى يختزل حركة الأنبياء كلها هباء. ويتبدى ضوء الخلاص فى طرح ذلك كله، والاتجاه نحو فكر آخر يعلى من العلم وأبحاثه ومعامله.. وجاء ذلك اعتقادًا واهمًا فى أن المجاز قد يستر

هذا التوجه ويقنّع وجهة النظر.. انطلاقًا من أن الرواية المجازية «تشاد فى المدى القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الجوهرية، بين الوجود والماهية، بين العالم المعاش وعالم الفكر المثالى.. إن الرمز الثابت والمقصود... يكون فيها صلة الوصل بين الأفكار وعالم الظواهر»(١٠).

- ٤ -

ويجدر الإشارة إلى ملاحظة سجلها واحد من النقاد الأكاديميين، حين لاحظ أن عدد فصول الرواية تبلغ ١١٤ فصلا.. بعدد سور القرآن الكريم، مما يشعر بأن التماثل الحسابى هدف مقصود ولم يأت صدفة عارضة.. ثم يرى «إن القوة الدافعة خلف كل الأشياء لا تكمن فى إحساس الإنسان بحاجته الملحة إلى عون الله، بقدر ارتباطه بالقهر الاجتماعى»(١١).

والعبرة - كما يقول كاتب المقال بصدق - بما هو مدون على الورق ووصل إلى القارىء فعلاً.

ومع أن الرواية تحتوى على رموز كثيرة ومتنوعة الا أننا سنلقى نظرة إلى الرمز الأدبى «ومثاله» الدينى مكتفين بالرموز الكبرى، وبتسجيل ما ورد فى الرواية وما يعارضه من النص الدينى.. دون أن نتعرض لبداية الخلق، أو نتناول رمزَى/ أدهم وجبل/ آدم وموسى.. لكفاءة المقال السابق ذكره فى تحليله ورصد أبعاده وتسجيل تعارضاته.

● الجبلاوى/ الله ●

تقول الرواية عن الجبلاوى: «هو لغز من الألغاز ضرب المثل بطول العمر، اعتزل ولم يعد أحد يراه».

وتقول أيضًا «رفع الجبلاوى رأسه صوب نوافذ الحريم: طالقة ثلاثة من تسمح له بالعودة، أى تسمح لإدريس».

وتقول أيضًا على لسان إدريس: «إننى عدت قاطع طريق كما كان الجبلاوى».

وتقول أيضًا: «كلما ضاق أحد بحاله، أو ناء بظلم أشار إلى البيت الكبير وقال فى حسرة: هذا بيت جدنا.. جمعنا من صلبه».

وغير ذلك كثير لو سجلنا كل ما ورد - إحصائيًا - عن الجبلاوى.. وكل ما نخرج به من رمز الجبلاوى.. أن العمل الفنى - أولاد حارتنا - أنشأ صفات بالله وعلاقات ضالة باطلة.. فضلاً عما سبق قوله عن موت الجبلاوى/ الإله. مما يعنى تعارضًا واضح الدلالة بين الجبلاوى/ الفن وبين الله/ الدين(*)..

والنص الدينى ينفى ذلك كله.. ويكشف المغالطة الفنية من إفراغ المرموز المجرد من كماله ووحدانيته، وجلاله، وتعاليه.

قال تعالى: **﴿قل هو الله أحد. الله الصمد. لم يلد. ولم يولد. ولم يكن له كفوا أحد﴾. صدق الله العظيم.** الإخلاص - .

وقال تعالى: ﴿وقالوا اتخذ الرحمن ولدا. لقد جئتم شيئًا إدا. تكاد السموات يتفطرن منه وتنشق الأرض وتخر الجبال هدا﴾.

صدق الله العظيم/ مريم ٨٨ - ٩٢

والقرآن الكريم يشير إلى كنه الذات الإلهية فى مواضع عديدة - منها مثلاً.. قوله تعالى:

«لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار».. الأنعام ١٠٣.

«فلا تضربوا لله الأمثال».. النحل ٧٤.

«عالم الغيب فلا يظهر على غيبه أحدا. إلا من ارتضى من رسول».. الجن ٢٦/ ٢٧.

● رفاعة/ المسيح ●

هو ثمرة لقاء ـ هكذا تقول الرواية ـ بين شافعى النجار وزوجته عبدة، يدعو إلى تطهير النفوس عبر مداواة الأرواح.. يتزوج من ياسمين، وكان زاهدًا فى المتاع فلم يقربها.. (ضعف فى الباه).. وتلاقت ياسمين مع بيومى الفتوة وخططوا لقتله، ثم أخرجه الجبلاوى من قبره وحمله إلى قصره.

والمسيح عليه السلام، لا هو ثمرة زواج، ولا هو تزوج.. وإنما هو ترديد لما أشاعه اليهود عنه، بحيث يصبح الفكر العبرانى يلاحقك كما يرى كاتب المقال فى سطور الرواية وأنها صدى لما سطره العبرانيون.

.. تقول السيدة مريم البتول وقد بشرت بالمسيح: قال تعالى: **«قالت رب أنى يكون لى ولد ولم يمسسنى بشر قال كذلك الله يخلق ما يشاء...»** آل عمران ٤٧.

وقال تعالى: «قالت أنى يكون لى غلام ولم يمسسنى بشر ولم أك بغيا» (مريم :٢٠)

وقال تعالى: «إذ قال الله يا عيسى إنى متوفيك ورافعك الىَّ ومطهرك من الذين كفروا».. آل عمران ٥٥.

وقال تعالى: «وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم».. النساء ١٥٧.

● قاسم/ محمد ●

ولد فى أفقر الأحياء.. عاش يتيمًا، كفله عمه زكريا بائع البطاطا.. عمل بالرعى ثم تزوج من قمر الثرية، ويبلغه قنديل (جبريل) باختيار الجبلاوى له لرفع الظلم.. ويقول قاسم: إذا نصرنى الله فإن الحارة لن تحتاج إلى شخص بعدى).. ويترك الحارة مهاجرًا ويستقبله أتباعه قائلين: «يا محنى ديل العصفورة». ويردد قاسم: «هنا يعيش الجبلاوى.. أوقافه تخصكم جميعًا.. وهى تخصكم جميعًا على قدم المساواة.. لن تكون هناك إتاوة تدفع إلى طاغية». ولم ير الجرابيع - أتباع محمد (أهل مكة) نموذجًا مثله.. وأعجبت به الحارة لحبه للنسوان.. وتصف الرواية عرس قاسم فتقول: دارت أقداح البوظة وعشرون جوزة.. وتعالت الآهات من الأفواه المخدرة..

وفى الرواية يسأل قاسم يحيى العجوز: هل يمكننى أن أصبح مثل رفاعة؟، فيسخر منه قائلاً: كيف وأنت مولع بالنساء.. وتتصيدهن فى الصحراء عندما تغيب الشمس».

ولا أدرى كيف تعاطى الأنبياء كل هذا الكم من الحشيش فى الرواية حتى لاحوا مغيبين تمامًا. وهم يحملون هم رسالة كبرى تسعى إلى التغيير نحو الأكمل والأروع والأفضل!!

قال تعالى:﴿النبى أولى بالمؤمنين من انفسهم وأزواجه أمهاتهم﴾. الأحزاب ٦.

وقال تعالى: ﴿وما كان لمؤمن ولا مؤمنة إذا قضى الله ورسوله امرا أن يكون لهم الخيرة من امرهم﴾.. الأحزاب ٣٦.

وقال تعالى: ﴿يا أيها النبى إذا جاءك المؤمنات يبايعنك على ألا يشركن بالله شيئًا ولا يسرقن ولا يزنين ولا يقتلن أولادهن ولا يأتين ببهتان يفترينه بين أيديهن وأرجلهن ولا يعصينك فى معروف فبايعهن﴾.. الممتحنة ١٢.

قال تعالى: ﴿يا أيها النبى قل لأزواجك وبناتك ونساء المؤمنين يدنين عليهن من جلابيبهن ذلك أدنى أن يعرفن فلا يؤذين﴾ الأحزاب ٥٩.

وقال تعالى: ﴿وإنك لعلى خلق عظيم﴾.. القلم ٤.

وقال ﷺ: ﴿أدبنى ربى فأحسن تأديبى﴾.

وقال تعالى: ﴿إنا كفيناك المستهزئين﴾ الحجر ٩٥.

لقد أساءت الرواية إلى الأنبياء الذين هم الصورة المثلى للكمال الإنسانى والمعصومون من الخطأ.. ويرون مظاهر الله فى الجلال والكمال والقدرة والعظمة والحكمة والرحمة.

• السحر/ العلم •

تقول الرواية على لسان أحد الأشخاص: «لا شأن لنا بالماضى ولا أمل إلا فى سحر عرفة، ولو خيرنا بين الجبلاوى والسحر لاخترنا السحر».

قال تعالى: ﴿قل انظروا ماذا فى السموات والأرض﴾..

يونس ١٠١.

وقال تعالى: ﴿أنا كل شىء خلقناه بقدر﴾.. القمر ٤٩.

وقال تعالى: ﴿لقد خلقنا الإنسان ونعلم ما توسوس به نفسه﴾.. ق ١٦.

إن الفكر البشرى مدعو للتدبر والتفكر والاعتبار والانفكاك من قيود الخرافة وتحريره من قيود الكهانة.. «وما من دين وجه النظر إلى سنن الله فى الأنفس والآفاق، وإلى طبيعة هذا الكون وطبيعة هذا الإنسان وإلى طاقاته المذخورة وخصائصه الإيجابية..»[١٢] كالدين الإسلامى.

● عرفة/ العلم ●

هو ابن جحشة العرافة.

يقول عن نفسه: «أنا عندى ما ليس عند أحد ولا الجبلاوى نفسه.. عندى السحر».

ويقول معلقًا على قدرة الجبلاوى: «ونفس الشىء بالنسبة للسحر إنه الآخر قادر على كل شىء».. ولعل أغرب ما قامت به الرواية، مما لا يغيب على عقل المتأمل المدرك، أنها وصفت عرفة بالابتعاد عن المخدرات، وأنه لا يتعاطى الحشيش، حتى لا يغيب وعيه، ولا تتخدر مداركه، ولا تأخذه الأوهام.. لأن ما يقوم به (العلم) يحتاج إلى اليقظة والوعى وحدة البصر والمشاهدة.. فى حين أنها وصفت أهل الحارة برموزها الدينية بأنهم يتناولون المخدرات، ويشربون الجوزة ويحششون!!

وهل يكون مجانبا للصواب لو رددنا القول الذى يرى أن ذلك كله «يرمز إلى أن الدين والايمان بالله تعالى قد استنفد أغراضه

وانقضى عهده، ولا أمل فى عودته.. لأن الموتى لا يعودون إلى الحياة... وموت الإله أو انقضاء وانهيار الدين السماوى حدث على يد العلم الدنيوى الملحد المادى»[١٣].

ونختم هذه الجزئية - دون تعليق - بما قاله الكاتب الكبير بعد فوزه بجائزة نوبل عبر حوار معه عن الحرية والفن: «لا حياة للفن إلا فى ظل الحرية وأى نظام يقوم على قهر الرأى مهما سمت أهدافه فإنه يكون عبئًا على الفكر والفن والأدب، ولذلك نستطيع أن نقيس مستقبل الفكر والفن والأدب بانتشار الديمقراطية»!!![١٤].

ملحوظة سريعة:

غضب كاتب المقال حين تبين له أن الرواية قد شوهت صورة المصريين مواطنين وقادة فى صراعهم مع جبل/ موسى.. وتساءل لماذا يتطوع كاتب مصرى ليعيد تدوين كتابة تاريخ العهد القديم.. فى حين أن مواطنة أيرلندية أقامت دعوى لمنعه من التداول لما فيه من عداء للمصريين..

ومع هذا الغضب، فإنه لم يشر من قريب أو بعيد إلى المفسدة التى لحقت بالأنبياء وألصقت بهم صفات لا تليق بنبى يحمل رسالة.. ولأضع تساؤلى على نمط تساؤله:

لماذا يتطوع كاتب مسلم ليسىء إلى الأنبياء جميعًا وقد قال برنارد شو عن محمد ﷺ: «اننى أعتقد أن رجلاً كمحمد لو تسلم زمام الحكم فى العالم لنجح فى حكمه ولقاده إلى الخير وحل مشكلاته.. على وجه يكفل السلام والطمأنينة والسعادة المنشودة».

... انتهى.. وعلى الله قصد السبيل

الهوامش :

(*) المقال كتبة الأستاذ طلعت رضوان، أثبت فيه أن الرواية صياغة دينية للخلق الأول ولمسيرة الأنبياء جميعًا، وأشار إلى أن الرواية اعتمدت فى سرد أحداثها، وملامح شخوصها على الإسرائيليات اعتمادًا كبيرًا، وأنها جنحت بشكل واضح إلى المباشرة، كما مالت إلى الرأى المبثوث فى التوراة وغيرها عن المصريين، وهى أخيرًا خاضت فيما لا يجب أن يخاض فيه ـ كموت الإله مثلاً..

(*) لا يختلف أحد حول عبقرية الكاتب الكبير نجيب محفوظ وتفرده فى مجال الإبداع الروائى وشموخه الذى لا يبارى وجهوده الكبرى فى تأصيل الفن الروائى والخروج به إلى العالمية. ولكننى فقط ذكرت ما ذكرت لأنوه عن عيوب الحوار الذى يأتى متصادمًا دائمًا. مما يؤدى إلى التجريح والإرهاب والإسقاط، مما لا يخدم القضية نفسها، وأود الإشارة إلى أن الكاتب الذى أبدى رأيه ـ وهو ليس غفلا ـ كما قيل.. هو واحد ممن لعتهم صفحات الأدب! وأطلقوا عليه لفظ الكاتب الكبير، كلما صدر له كتاب، أو ترجم عمل، أو عقدت له ندوة.. ثم يأتون ليصادروا ما قالوه بالأمس.

(١) انظر جريدة الأخبار ١٠/٦/١٩٩٢.

(٢) انظر مفاهيم قرآنية ـ د. محمد أحمد خلف الله ـ فصل النبوة والملك.. والمؤلف معروف عنه جرأته فى طرح القضايا الدينية.. وما كتابه عن قصص القرآن ببعيد ولكنه فى هذه الجزئية كان أمينًا تمامًا مع النص.. والعقل معًا.

(٣) انظر مصادر الشعر الجاهلى د. ناصر الدين الأسد، وكتاب الحياة العربية من الشعر الجاهلى د. أحمد الحوفى.

(٤) انظر دحض مفتريات.. د. البدراوى زهران ص ٣٨ وهو كتاب تتبع فيه المؤلف كل آراء لويس عوض فى «فقه اللغة».. مفندا إياها.. ومؤلف الكتاب عالم فى اللغة وعلم الأصوات..

(٥) المرجع السابق، ص ١٨.

(٦) مجلة الفيصل عدد يونيه ٩٢ استلهام القصص الدينى د. عبد الحميد إبراهيم.

(٧) مجلة القاهرة ديسمبر ١٩٨٨، د. غالى شكرى ـ يوميات الفرح...

(٨) الجمهورية مايو ٦٢ وانظر الروائيون الثلاثة.. يوسف الشارونى..

(٩) انظر فصول مارس ١٩٨٢ الروائى والتاريخ د. سامية أسعد.

(١٠) تاريخ الرواية.. البيريس ص ٤٠٨.

(١١) مجلة القاهرة سبتمبر ١٩٨٨ د. جمال عبد الناصر.. الروائى المتفرد.

(*) لقد وصل التناول إلى حد من التجرؤ يتضح فى قول قدرى/ قابيل: «أصبح للجبلاوى العظيم حفيدة عاهرة، وحفيد قاتل». والرمزيات تضع الرواية فى «موقف حرج تمامًا..

وتتبدى الخطورة فى الإقبال العريض على أعمال الكاتب الكبير.

(١٢) خصائص التصور الإسلامى، سيد قطب ص ٥٨.

(١٣) كلمتنا فى الرد على أولاد حارتنا، عبد الحميد كشك ٣٤٢.

(١٤) آخر ساعة ١٩/١٠/١٩٨٨.

(*) فى هذه الآية من سورة الأنعام يؤمر الرسول ﷺ من ربه أن يقدم لهم - أى المشركين - نفسه بشرًا مجردًا من كل الأوهام التى سادت الجاهلية.. فهو لا يتبع إلا الوحى ولا يقعد على خزائن الله ليغدق منها، ولا يملك مفاتيح الغيب، ولا هو ملك روحانى إنما هو بشر رسول «إنها عقيدة مجردة من كل إغراء لا ثراء فيه ولا ادعاء.. إنها عقيدة يحملها رسول.. وعقل الإنسان قادر على تلقى الوحى.. أما اذا استقل بذاته بعيدًا عن الوحى فهو الضلال وسوء الرؤية».. الظلال جـ ٢ ١٠٩٧.

الحـل والربـط

روايـة **لعادل كامل**

• قراءة فى.. رواية الحل والربط...•

خبيئة عادل كامل الجديدة

تمكنت دار الهلال من أن تبعث إلى الوجود عملاً أدبيًا رائدًا قام بتأليفه الكاتب الرائد عادل كامل. واستطاعت بذلك أن تعيد إليه بريقًا يستحقه قبل أن يفارق الأدب ويختفى فى رداء المحاماة. وإذا كان قد مر على اعتزاله نصف قرن تقريبًا فإن هذا الكشف الأدبى يعيده متألقًا موضوعًا وأداة وفكرًا.. ولقد تشكك عادل كامل فى دور الأدب وجدوى الإبداع. وكان يرى أن مصر تحتاج إلى الفعل.. مادام القول لا يغير كثيرًا مما يحدث فى الحياة. مع أنه كان يؤمن بدور الأدب كرسالة جليلة قرر أن يتحمل أعباءها ونتائجها. وكان يرى أن الصدق هو جوهر الرسالة مما يجعلها تبتعد عن الدعائية والغوغائية. ولقد كان مؤمنًا بمقولة ديهامل: «قاوم لأنك ستغرى وحافظ على هذا المسلك زمنًا طويلاً[1]. وإذا كان «مليم» قد أخذ بهذه النصيحة إلا أن عادل كامل لم يأخذ بها فلم يواصل رسالته فى عالم الأدب.

وروايته «مليم الأكبر» تعتبر أول عمل فنى كبير فى أدبنا الحديث «برز فيه الوعى السياسى والاجتماعى على النحو الذى يلح دعاة الأدب الجديد اليوم فى المطالبة به»[٢]. ولقد استطاع الكاتب من خلال الشخصيتين الرئيسيتين «مليم» و «خالد» أن ينتقد الأوضاع السائدة ويرسم صورة لجدل الصراع الطبقى.

وبدت الشخصيتان كما لو كانتا نمطين متضادين. فحين فشل مليم الأكبر حوّل فشله إلى خطة عمل ونجح.

أما خالد حامل الشعار فقد أسلمه فشله إلى مزيد من القول والضياع. «ذلك أن مليم قد تعلم من سجنه ومن اضطرابه فى الحياة الدرس الذى لم يكن خالد قد تعلمه بعد: درس المماشاة وقبول الواقع..»[٣] ومن ثم يصبح مليم وجيها ويحظى بالمكانة على حين تقبض العزلة على خالد ويغرق فى وحدته. وإذا كانت رواية عادل كامل «مليم الأكبر» علامة مميزة فى القص المصرى فإن مقدمتها التى كتبها بما اكتنفها من رؤى متجددة لاتزال بالرغم من بعدها الزمنى «بيانًا حداثيًا باقيًا يضىء ويؤكد وحدة الفنون والآداب وحرية الكاتب والفنان فى ارتياد أفق جديد»[٤]، ومن ثم كان احتفاء النقاد جميعًا بهذا العمل المميز.

ولقد نال عادل كامل الجائزة الأولى من مجمع اللغة العربية عام ١٩٤٣م عن روايته «ملك من شعاع» كما نال نجيب محفوظ فى هذه المسابقة الجائزة الثانية عن روايته «كفاح طيبة».. ولعل ذلك يؤكد قدرة عادل كامل الأدبية.

ورواية «ملك من شعاع» تدور حول اخناتون الذى غير عبادة آمون، ذات الطابع الحسى، إلى عبادة الروح أو القوة الكامنة فى أشعة الشمس مصدر الحياة. ولقد عرض الكاتب لحياة اخناتون منذ طفولته حتى ولايته خلفًا لأبيه أمنحتب الثالث. ولقد ركز الكاتب اهتمامه حول حياته الروحية ومجاهدته فى اكتشاف حقيقة التوحيد. «ولقد نهج الكاتب فى روايته نهج كتاب الرواية التاريخية من حيث الاعتماد على حقائق التاريخ ثم ملأ فجواتها بأحداث خيالية تتسق مع قيم العصر وظروفه»[٥]، كما أنها تستند إلى قواعد السلوك البشرى العام. ولعل اقتراب الفن الروائى من الواقع دفع كاتب الرواية التاريخية إلى الإفادة من هذا الواقع، بل معالجة قضايا هذا الواقع المعاصر من خلال التصوير التاريخى. وكان الكاتب فى هذه الرواية داعيا إلى السلام منفرًا من الحرب ومتأثرًا بالويلات التى نتجت عن الحرب الثانية «سئم القتل والقتال وتاقت نفسه إلى السلام ومن هنا كان توجهه إلى اخناتون يحاول أن يجد فى روحانية دعوته معنى للسلام»[٦].

وهكذا شغل الهم الخاص والعام اهتمامات الكاتب ووضع نفسه فى إطار كلى مع متغيرات الحياة، ومارسى إبداعه داخل هذا الإطار الإنسانى رواية ومسرحا وقصة قصيرة..

ومن ثم جاءت روايته «الحل والربط» بمثابة اكتشاف وتواصل لهذا العالم الروائى الزاخر بالرؤى والأحلام.

وهى رواية تتخذ من الشكل السينمائى إطارًا تشكيليًا. ورواية «الحل والربط»[٧] تتضمن من المشاهد اثنين ومائة مشهد تعج

بالحياة والحركة والمتعة. وتتواصل هذه المشاهد فى تتابع متقن يتسم بالعمق والتحليل والتنامى مع داخل الذات والإفادة من مساحة المكان وجمالياته مما يدفع الحدث إلى نهايته الموضوعية، ويساعد فى كشف أبعاد الشخصية المحورية نفسيًا وعقليًا واجتماعيًا، ويتيح قدرًا كبيرًا من المفارقة الواشية بكم من السخرية النابعة من الموقف واللفظ معًا.

ولقد وشت الرواية منذ المشهد الأول بطبيعة الشخصية المحورية فى الرواية: شخصية الدكتور معتز. فهو طبيب بيطرى سعت والدته خديجة هانم إلى أن يكون رمزًا للعائلة؛ فقامت بتدبير الأمر عبر اتجاهين: شراء عزبة تضفى مركزًا ومكانة للأسرة ثم زواجه من ابنة وكيل وزارة حاصل على الباشوية، يدعم مركز ابنها ويساعده فى الحصول على درجة الباشوية حلم الأم. ولم يعترض الابن فأبان عن طبيعته الاستسلامية حيث ترك للآخرين أن يحددوا له مساره «لم يكن يعرف لنفسه أهدافًا واضحة، فترك للمجتمع السائد - ممثلاً فى والدته - تحديد أهدافه نيابة عنه»(٨). ولم تكن والدته فى الحقيقة هى الوحيدة التى تحدد أهدافه ومسلكه، فهناك شخصيات مؤثرة كان لها تأثيرها الفعال فى حياته مثل عوضين، وفليفل ثم عايدة. ولعل الجملة التى قالها عوضين مترنمًا بها وساخرًا من الدكتور ومعلقًا على فراق زوجته له وهى «يا خسارة على شبابه. مسكين اتربط»، لعلها تكون مفتتح عالم الرواية ووليجته إلى تحديد بؤرة الحدث الذى يتمثل فى مجاهدته جسديًا مع زوجته وفشله معها مما يكرس من ضعف الشخصية وإحساسها

بالإحباط والهزيمة مهما حاول تبرير ذلك نفسيًا بأن الأمر يرجع إلى طبيعة التوتر الذى يشكل العلاقة بينه وبين زوجته.

ويسرع الكاتب بالحدث فتقوم الثورة وتقع الأسرة تحت مظلة (قانون الإصلاح الزراعى) ويتهم بالرشوة واستغلال وظيفته كطبيب بيطرى فيستقيل منعزلاً فى قرية بعيدة بعد أن عجز عن التكيف مع العالم الجديد ونظامه الثورى، على حين استطاع غيره ومنهم حماه الذى كان «شيخ منصر» - على حد تعبير الرواية - أن يتحول إلى بوق للنظام الجديد. وتساءل معتز فى صوت محزون «كيف صار وحده كبش الفداء بينما استطاع معظم الآخرين إبدال إهابهم فى طرفة عين»[٩]. وبذلك اجتمع الفشل الذاتى مع الفشل الممثل فى المجال الخارجى، وولد ذلك عديدًا من المواقف الفاشلة التى قصدها الكاتب قصدًا، وعينه على السينما ليكشف بعضًا من العيوب السلوكية والشخصيات ذات القدرة العقلية الهابطة والمستغلة.

وتكرست الأزمة التى لازمت الدكتور معتز. وسعى الكاتب إلى أن تحمل المشاهد المتتالية حضور الأزمة، إن صح التعبير، حيث فرضت الشخصية المأزومة حضورها على الشخصيات الأخرى والمواقف المتعددة واستفاد الكاتب من فن الحركة الذى «راح يقدم للرواية فرصة جديدة لتتخلص من الأسلوب المنطقى فى السرد ومن أثقال الوصف والسيرة»[١٠]. ومن ثم يكتشف القارىء - حين يتمثل أمامه تلك الحياة البشرية - أن ثمة أزمة تستحوذ على جسد العمل كله وتشكل مساراته وتوجهاته.

.. وتتعارض ارادته مع إرادة زوجته ابنة الباشا التى رفضت أن تعيش معه فى القرية وطلبت الطلاق متهمة إياه بالعجز، وكانت تشيع عنه «أنه قعيد البيت ليس برجل». وكانت على علاقة بشاب فى المدينة. فهجرت زوجها لتلحق برفيقها.

وفى أسلوب يتسم بالسخرية والمبالغة كشفت الرواية المشهدية عن عادات تراثية تتسم بالخرافة والدجل كان لها سطوتها على العقول والمدارك والوجدانات.. ويمثل تلك الخرافة والشعوذة الشيخ فليفل.. الذى أدرك طبيعة «معتز» الانهزامية وما يتسلط عليه من أوهام، فقام بعلاج الطبيب عن طريق الوصفات البلدية، والبخور، وذبح الأغربة والعصافير وغير ذلك مما تحفل به مثل هذه الأمور من غرائب خارقة للمألوف. وعبر هذه الوسائط المدهشة كان يطلب الطبيب من هذا الشيخ أن يوجد له الحلول لمشاكله مع نفسه ومع الغير.

وتتبدى مدى ضآلة المدارك العقلية وقصور الرؤية وهشاشة التماسك لدى الطبيب حين عادت إليه زوجته مرة ثانية بحجة رغبتها فيه، وهى فى الحقيقة رجعت لتستر خطأ ارتكبته مع عشيقها حين حملت منه. عادت وادعت حملها من زوجها.. الذى اتهمته بأنه ليس رجلاً. ولقد تشكك وكاد يصارح أمه بظنونه «ولكنه امتنع خجلاً منه أو كبرياء». إن صفة الخجل أولى به، كما أن صفة الحماقة بديل للكبرياء. ولكن «فليفل» يقنعه بأن الحمل منه وأن الأسياد التى يأمرها بالحل والربط قادرة على فعل كل شىء. وفى

نوبة نفسية مواتية يتكشف الداخل عبر حديث نفسى متسائل يحمل سخرية دامعة «إذن فالأسياد قد شدت أزرى وأنا لا أدرى؟ لابد أن الأمر اختلط علىَّ، فلعل صنع الأجنحة ليست له طريقة موحدة. يا لغبائى.. يقينًا إنه كذلك.. كيف نسيت تلك الليلة..»[11].

ثم تجهض زوجته وتطلب الطلاق وتعود أمه للبحث عن زوجة له. وحين استهوته أمور السحر والشعوذة انقطع إليها وراجع المكتبات للقراءة فى «كتب السحر والسيمياء».. وكان يرى أنه «لم يعد يحول بينه وبين صنع حجر الفلاسفة إلا اكتشاف معادلة بسيطة». ويتردد على الملاهى ويقع أسير راقصة مدربة يتزوجها عبر مفارقات ساخرة لإيهام الأم أنها ابنة اختها التى رشحتها له ولم ترها من زمان طويل. ثم ينفر منها هاربًا إلى عشة الفراخ فى الوقت الذى عادت إلى البيت عايدة ابنة خالته والتى بدا التقارب بينهما ينسج خيوطه ببطء. وتهدده الراقصة ويجبرها الشيخ فليفل «بخزعبلاته» المخيفة على طلب الطلاق. وتطلّق الراقصة فضيحتها عن معتز.. هذا (الدكتور المخلع).

وخروجا من حالة الاستسلام عمل الدكتور فى الجمعية التعاونية واقترح أمورًا منها بناء مدرسة ومستشفى ووحدة بيطرية وشراء قبعات للفلاحين، وحوض سباحة لإنقاذهم من البلهارسيا.. إنه يريد منهم أن ينبذوا المحاصيل التقليدية ويزرعوا الزمام كله وردًا.. وأنه يريد أن ينشىء معملاً للعطور وتصبح القرية مركز العطور عالمية وأنه سيبتكر صنفًا ويدعوه أسانس كفر تلباطة[12]

ولعل التركيب اللغوى المختلط يشى باختلاط فى الرؤى والأهداف والمدارك العقلية. وهو نوع من الهجوم على الشخصية. إنها شخصية غير مرغوبة، شخصية مدانة ومستسلمة. فمعتز يصاب بخيبة أمل وبإحباط مستمر، وبأن قوى الدجل تحركه حسبما تريد، حتى أن العمل فى الجمعية انتهى به إلى أن يلفظ تمامًا من المجموع لشرخ عميق قصمه تمامًا وفصله عن المجال الذى يعيش فيه. لقد رسم الكاتب شخصية معتز رسمًا قويًا ومقنعًا فيه قدر كبير من السخرية. ولقد ساهمت مخيلة الكاتب الحركية فى إنشاء مواقف غاية فى المتعة نابعة من التضاد بين الذات والمجال. فمن مميزات عادل كامل الفنية استخدمه «للمفارقة الساخرة وسيلة للهجوم على من لا يحب من الشخصيات. وهو فى هذا السبيل يلجأ إلى حيلة فنية ألا وهى الهجوم على المبادىء الزائفة»(١٣). ولعلنا نلاحظ ذلك من خلال العبارات السابقة الدالة على اهتزاز فى الشخصية واختلاط فى الرؤى والأهداف.

وتتحرك الأحداث مرة أخرى حين ينزل إلى القرية مخبر سرى يبحث عن «عايدة»؛ وابنتها، مما أثار الشك من جديد فى شخصية عايدة حيث كان معتز يرى أنها وراء موت أزواجها الثلاثة. وتتراكم الأخطاء فى الجمعية التعاونية ويقف حسين الأخ الأصغر ضد معتز الذى اغتصب منه حقه الشرعى فى الميراث، وساعد الفلاحين وأباح لهم الحصول على ما يريدون؛ فالأرض أرضه والمحصول أيضًا.. ويتوجه بكليته نحو عايدة.

ولقد علم «معتز بمأساتها الحقيقية وهى أنها قد جاءت إلى خالتها هربًا من مطاردة أهل زوجها السابق المتوفى. فهم يعمدون إلى قتلها بالقسط كما تقول الرواية. إذ رفعوا قضية أمام المحاكم لتسلُّم الابنة «أمل» ودخولها فى حضانتهم. ولقد وحدت المأساة بينهما. ولأول مرة يدرك الدكتور طبيعة المشاعر الإنسانية على حقيقتها.. فلقد أدرك أن كلاً منهما يعيش مأساة حقيقية.. «أنها مثله تشعر بأنها سقطت فى قاع الكون. وأن قواه جميعها قد اتحدت ضدها. ولكنها على عكسه قد فقدت شهوة الكفاح. ولم تعد بها رغبة فى أن تطفو على السطح من جديد»(١٤).

وتتحول مشاعر الدكتور نحو أمل. فلقد ارتبط بها ارتباطًا نفسيًا عميقًا ولم يعد يقوى على مفارقتها أو البعد عنها مما جعله يحاول البحث عن مخرج من الأزمة. فهو لن يفرط فى البنت، وهو لن يمكن الشرطة من العثور عليها. ولم يبق إذن سوى الخروج من القرية إلى مكان آخر بعيد يحس فيه بالأمان على «أمل».

ولعل ارتباط درجة التحول فى الشخصية بالابنة «أمل» إنما هو ارتباط شرطى بدنو الأمل المعنوى فى التغيير، ومن ثم جاء التغيير مزيحًا فى طريقه لكل ماله اتصال بعالم معتز القديم الذى كان شارة على حمقه واهتزازه النفسى وانقياده المرضى.. لقد انفجر المعمل فاحترق كل ما فيه، وطالت النيران مخزن الذرة.. ضاع حجر الفلاسفة وبحثه الأحمق عن المعادن وتحويلها، واحترقت الذرة التى قمع بها وجدان الفلاحين.. ضاع من يده تاريخه القديم. إنه يحترق

أمامه. ولم يعد باقيًا له إلا هذا الأمل المتمثل فى الابنة «أمل». إنها طريقه نحو فردوس جديد، يتطهر بها، وينتقل إلى درجة أسمى من درجات الحس الإنسانى النبيل. لقد كشفت أمل فى شخصية الدكتور معتز عن عاطفة نبيلة تجاه الجميع كان قد طمرها الحمق والعناد.

ولعلنا نستطيع إدراك هذا التحول من هاتين العبارتين اللتين وردتا فى الصفحة الأخيرة من الرواية. فى العبارة الأولى يصرخ معتز فرحًا لأن النيران قد بدأت تتخذ مسارها إلى القرية ككل. يقول معتز: «ألا هبى أيها الريح هبى.. وأنت أيتها النيران خذى القرية فى أحضانك فأشبعيها حرقًا وإتلافًا. لا تتركى فيها جدارًا ولا متاعًا. انتقمى لى من هؤلاء الذين قابلوا إحسانى بالإساءة»(١٥).

ولكن الابنة «أمل»، وهى ترى هذه النيران قد بدأت تجتاح القرية، قد بكت حزنًا على صديقة لها بالقرية وظلت تنادى بصوت عال يمس الشغاف: زينب.. زينب. ويقف معتز على هذا المعنى النبيل، فصداقة أمل بزينب صداقة حديثة لا تقارن بعلاقات معتز بأهل قريته التى دامت أزمانًا طويلة. ويدرك الحقيقة ويصله المعنى وينساب إليه التحول ويتمتم «أنا أيضًا لى أصدقاء».. ثم نصل إلى العبارة الثانية التى جسدت هذا التحول.

«يستعيد وضعه الطبيعى فوق الحصان، ثم يصرخ فى صحبه بصوت كالرعد: هلموا نطفىء الحريق).. وينطلق معتز مرة أخرى إلى القرية هو ومن معه ليقوم بعمل عظيم لأول مرة فى حياته،

عمل عام ينفع الجميع دون أن يكون فيه مظنة الحمق أو الأثرة أو العناد».

وما بين رؤية النيران وهى تجتاح القرية، وبين الرغبة القوية فى إطفائها.. تتصهر الذات انصهارًا شديدًا لتخرج ما فيها من معدن إنسانى نفيس، إنه معدن حقيقى، كشفت عنه «أمل». لقد كانت الحافز الشرطى والنفسى للكشف عن هذا المعدن المخبوء فى داخل الذات، والذى طمرته سلوكيات فجة ترجع إلى الإنسان حينًا وإلى المجال الخارجى حينًا آخر.

وأثبت عادل كامل بذلك قدرته الروائية حين وضع قبضته الفنية على نموذج بشرى كشف من خلاله عن أغلاط فى السلوك والتوجه، وعرى عبره بعضًا من المبادىء والشعارات التى لا تتلاءم مع طبيعة البيئة والمجال.. وقدم صياغة روائية أقرب ما تكون إلى طبيعة المشاهد السينمائية التى تتسم بالحركة والتأثير والإبهار..

الهوامش :

(*) عادل كامل من أبرز أدباء الجيل الأول فى الرواية. ولد عام ١٩١٦م وتخرج فى كلية الحقوق عام ١٩٣٦م. واشتغل بالمحاماة. كتب الرواية والقصة القصيرة والمسرحية.. من أهم أعماله: مليم الأكبر، وملك من شعاع. و.. ويك عنتر، و.. ويك تحتمس وضباب ورماد وغيرها..

(١) انظر مقدمة مليم الأكبر.

(٢) فى الرواية المصرية. فؤاد دوارة ص ١٣.

(٣) دراسات فى الرواية. د. على الراعى ص ٢٣٥.

(٤) مجلة الهلال يونيو ٩٣، ص ٢٠.

(٥) اتجاهات الرواية. د. شفيع السيد، ص ٢٧.

(٦) الواقعية فى الرواية العربية، د. محمد حسن عبد الله، ص ٢١٢.

(٧) الحل والربط، روايات الهلال يونيو ١٩٩٣م.

(٨) الرواية ص ١٧.

(٩) الرواية، ص ١٦.

(١٠) تاريخ الرواية. البيريس، ص ٢٦٢.

(١١) الرواية ص ٤٢ ـ ١٢ الرواية ص ٦٨.

(١٢) دراسات فى الرواية، د. على الراعى، ص ٢٤٢.

(١٣) الرواية، ص ١٠٠.

(١٤) الرواية، ص ١٠٩.

أرض النفـاق

يوسـف السبـاعى

• رجعة الزمن.. قراءة فى أرض النفاق •

-١-

ربما كانت الوقفة المتأنية مع رواية يوسف السباعى «أرض النفاق» - التى صدرت عام ١٩٤٩ فى ظل الحكم الملكى - باعثة على إيجاد خيوط من التواصل بين دلالات الزمان المتغيرة، حتى نقف على تشابك الأزمنة وتطورها من خلال الثبات والتغير فى مجال الفكر والرؤية الاجتماعية.

والعمل الفنى العظيم «أرض النفاق» - الذى يعكس ذلك كله - يتأجج بوهج الفكر وحرارة الفن، فيعلو ويتألق ويتخلق على مدار الزمن فكرًا جديدًا يصلح فى كثير منه لحركة المستقبل القادرة والعاقلة، ويظل يبعث فى نسيجه الفنى تجددًا فى الرؤية الشاملة تعبر عن تحولات فى الزمان وتداخلات فى التاريخ.

وبداءة فالرواية تنطلق من مجتمع فاسد يحتويه عنصر التضاد والمفارقة، وهو العنصر الفنى الذى أدى إلى كمية السخرية فى العمل. ويتمثل هذا العنصر فى ازدواجية الفكر والسلوك؛ فالفكر يتبنى أفكارًا مثالية وقفت عند حد إلقاء الشعار بينما ينافى السلوك هذا الشعار ويهدمه، ولأن الخيط مقطوع بين البناء الفوقى والبناء المادى وجد المجتمع نفسه حائرًا قلقًا ومعزولاً، ووجد أنه لم يعد يملك غير سلاح النفاق أداة لرأب الصدع الذى شطر المجتمع شطرين. وكأنما النفاق تبرير نفسى فى محاولة لتأكيد الوضع الاجتماعى فى مجتمع ساده الفساد وافتقد القيمة، ومن ثم كان للسخرية دورها الهام فى العمل؛ حيث قلبت الأوضاع وعرت المواضعات الاجتماعية حتى يتعرف الناس على الحقيقة أثناء عمليتى القلب والتعرى. وهو عمل مقصود ومستفز يرمى الكاتب من ورائه إلى إحداث وانتشار تيارين فى نفس المتلقى، وهو المواطن الفرد، هما إمكانية التغيير كروح يمكن أن تتغلغل لتحقيق الإحياء والإفاقة ثم إشاعة الغضب كنبتة للتمرد فى محاولة لإعادة صياغة المواضعات الفكرية والاجتماعية.

وإذا كان الفساد فى مجتمع ما قبل الثورة قد وصل إلى حد التشبع - اجتماعيًا وسياسيًا - الأمر الذى وجدناه معكوسًا فى الرواية بجرأة لا مثيل لها، فإن الكاتب قد وضع يده على علة الفساد. فهو يرى أن النفاق علة العلل فى ضعف الأمة وأساس فسادها. والخلفية التى نبعت منها الرواية لاتزال - فى نظرى - تلقى

بجهامتها، وكأن الداء لايزال ساكنًا . وكأن الزمن لم يتغير، وإن بدا لنا فى تحولاته باهرًا .

فى هذا الجو تسود القيم الأخلاقية الهابطة، ويتوارى خلف السلوك القيم الفاعلة والمشكلة لنمط الحياة ونوعية الفرد . «النزاهة والعفة والمروءة والتضحية .. أو تظن أن هذا هو ما يدفع بالمرء إلى مرتبة الزعماء فى هذا الزمن؟ هل تظن أن زعماء هذا الزمن تتوفر فيهم هذه المزايا؟».

ولا شك أن هذه القيم هى ما يحتاج إليه المجتمع فى كل زمان. لكن أطر النظام تئد هذه القيم تدعيمًا للنظام وحرصًا عليه . ولقد لجأ التاجر - بعد عجزه عن تصريف البضاعة الأخلاقية وكسادها - إلى الاتجار فى النفاق والمكر والخسة؛ لأنها البضاعة الرائجة فى هذا الزمان، وفى كل زمان متشابه . ولقد أقبل الناس على هذه البضاعة الهابطة لأنها السلم إلى مراتب الحياة التى يريدونها، كل على هواه وشاكلته، وذلك حين افتقدوا السلاح الحقيقى الذى يواجهون به الوجود الحياتى واليومى. وانطلاقًا من منطق السخرية فى الرواية فان الحكومة ذاتها - فى ذلك الزمان - أقبلت على حانوت التاجر واستأثرت بكل القيم الهابطة، وبذلك تكون قد ضربت أسوأ أمثلة القدوة فى الحكم وسياسة الرعية . وجاهر الكاتب برأيه حين أدان الحاكم أولاً لافتقاده الطهر وتخليه عن القدوة والمثل. وانظر إلى المفارقة التى أتى بها الكاتب للتعبير عن رأيه تعبيرًا يحمل الإدانة وينضح بالسخرية « ... أصدر الحاكم أمره

بإغلاق الحانوت، وبالاستيلاء على كل ما به من نفاق وأضحى النفاق بذلك بضاعة حكومية..».

ولقد أدان السباعى الجبن والشجاعة معًا. وهما محوران متضادان. فالإنسان قد يلجأ إلى الجبن حين يخاف، وهو موقف ينطوى على حكمة كما يرى. لكنه يخاف لأنه يفتقد الحرية والأمان، وهو حين يلجأ إلى الشجاعة فى مواجهة الفساد لا تواتيه القوة فيستعين بالدواء السحرى، ويظل الداخل يفتقد الحرية والتأكيد الذاتى. ذلك لأن كل المواقف المختارة لا تستند إلى موقف فكرى واضح أو إلى اتجاه اجتماعى متبلور، بل هى فى كل الأحوال توضيح لقسوة الظروف الخارجية أو وقوع تحت تأثير غيبى موقوت. «لقد أسأت التصرف بشجاعتى وتعجلت باستعمالها فوضعتها فى غير موضعها..»، فلابد من استخدام الشجاعة فيما يفيد ويصلح من الاعوجاج. ووقع الاختيار على التطوع فى حرب ١٩٤٨ لإنقاذ فلسطين.. وجرته الشجاعة إلى النيابة واتهامه بالصهيونية، ولكنه يعرى الأمة العربية كلها حين قال: «أنتم تجتمعون وتنفضون، وتحلون وترحلون، ثم تتشدقون بشجاعة العرب.. يا أشباه الرجال ولا رجال.. إن اليهود الذين فرقهم الله فى الأرض شيعًا قد فرقوكم شيعًا.. يا أمة الخطب.... الخ»، والعبارة تأخذ بتلابيبنا على مدى أكثر من ثلاثين عامًا. ويظل السؤال مطروحًا حول ثبات الزمن وتغيره وتواصله فى اللحظة الآنية المعاشة. ويظل ما قاله السباعى فى الأربعينيات صادقًا كما هو فى الثمانينيات.

«ان جبن التقاليد وجبن التقليد والخوف من أن تتهم بالشذوذ» أحد العوامل التى أعاقت مجرى التطور الاجتماعى. وإذا كان قد ضرب المثل بالطربوش كغطاء للرأس فإن الهدف هو البحث عما يميز الشخصية المصرية. فالتقليد تشويه للصورة وتمييع للتاريخ؛ لأن التقليد هنا تقليد فى الشكل وليس فى الجوهر. والهدف من إثارة الموضوع هو طرح قضية تميز الشخصية المصرية وتمايزها فى الزمان والمكان. إذ لا يعود للشخصية سواءها إلا إذا حدث التلاحم بين الحاكم والمحكوم، وأعدنا النظر بفكر مفتوح فى التقاليد والتقليد. فالداء الذى عانت منه الأمة فيما قبل الثورة أن طبقة معينة كان ارتباطها بالغرب قويًا فانسحب ذلك على التحولات الداخلية فى الشخصية المصرية. وأن الحكام والقادة انسلخوا عن جماهير الناس حياة وسلوكًا وأملاً.. وهو ما يفسر السلبية التى مشت بين الناس، ويوضح سر افتقاد الثقة الدائم كما لو كان داءً موروثًا. «تلك هى العلة فى هذا البلد. إن الذى يحس بالمصاب لا يملك منعه. والذى يملك منعه لا يكاد يحس وجوده»، ذلك أن البطل حين بدأ يمارس شجاعته فوجىء، وهو يريد اللحاق بالعربة، أن العربات لا تفى بالحاجة، وأن السائقين لا يقفون على المحطات، كما لاحظ أن المسئولين لا يكفون عن إصدار البيانات، وإن الأزمة فى طريق الحل. ووقف يناجى نفسه كالفلاح المصرى القديم وإن لم تواته فصاحته: «لو كنت وزيرًا للأشغال لعرفت كيف أضع حدًا لهذا العبث ولعرفت كيف أوفر الراحة للجمهور»، ترى هل التزم المجتمع منهج الدراسة العلمية فى تحديد المشكلة وحلها؟

إن مطلب الكاتب فى الرواية لايزال معلقًا، وهو مطلب إنسانى متحضر نتوق إليه.

ولأن المزج العضوى بين الحاكم والمحكوم يساهم فى إقامة أمة متحضرة دعا فى سخرية مقصودة إلى أن يصوم القادة شهرًا. وليس الصوم مقصودًا لذاته، وإنما لإحداث الإحساس العام بتوحد الوجدان الذى يعتبر من أهم مكونات المجتمع «لن تنصلح الأمة إلا إذا سن فيها قانون الصيام، الصيام عن الغنى والترف والنعيم..»، ذلك أن الهوة كانت سحيقة بين ذؤابة الجبل وسفحه، رغم أن الذؤابة لا تستقيم إلا بامتداد الجزع، كما أن الامتداد يفرز بطبيعته ذؤاباته العضوية.

ولا شك أن عيوبًا كثيرة أفرزها مجتمع ما قبل الثورة لاتزال تلقى بظلالها المعتمة، كما أن حركة التاريخ فيما بعد لم تستوعب أغلاط الماضى فتعمل على تجاوزها. وبقى الزمن ثابتًا، وإن طفت على السطح حركة فى التحولات الشكلية دون التغلغل إلى الحركة العميقة تحت السطح. فالمجتمع المشغول باستحداث شعارات واصطلاحات كالفقاقيع سرعان ما تنفثئ ولا تخلف سوى الأثر الذى أدانه الكاتب فى روايته. وما وصف الكاتب لخطيب المسجد بعد شربه الخلاصة المركزة إلا انسحابًا عامًا لكل من يمارس مع الأمة تنظيمًا أو قيادة أو رأيًا يفصل بين المبدأ والفعل والفكر والسلوك - تربة النفاق الصالحة «.. إن هذا الخطيب ينهى الناس عن الحشيش ويقضى الساعات يتلو عليهم الأقوال الفصيحة

والكلام البليغ، وفى نهاية الخطبة يخرج لهم من طى عمامته فصًا من الحشيش..)، وهى نفس القيمة الخلقية التى عبر عنها الشاعر القديم:

لا تنه عن شىء وتأتى مثله عار عليك إذا فعلت عظيم

وهو يدين، من نفس المنطق، النظام السياسى فى وقته فيقول: «السياسة فى مصر هى الحرفة التى توصل إلى الحكم... والحكم فى هذا البلد ليس وسيلة لشىء اللهم إلا رخاء هذه الفرق المسماة الأحزاب، أما رخاء الشعب وقيادته وإصلاحه والنهوض به فتلك أشياء قد لا تأتى أذهان الحاكم إلا عرضًا».

وإذا كانت ظلال الموقف قد تنسحب على فترات تاريخية بعد الثورة فان تفاديه يتمثل فى أن الشعب كله يجب أن يدرك أن مصر فوق كل حزب لأنها الأم والانتماء الرئيسى، وهى تحتاج إلى وحدة فى الفكر والاجتماع.. وإلى إخلاص فى العمل والبناء.. مع مشروعية الاتفاق والاختلاف حول ذلك كله، دون أن نلجأ إلى التشكيك والمراوغة. ومن ثم وضع الكاتب هذا الأمل المستمر فى موضوعية نهوضًا بالأمة إلى العمل الجاد المخلص، «.. استقرار وهدوء توضع فيه المشروعات التى تؤدى إلى رخاء الشعب، ثم تنفذ فى صمت وسكون وفى عقل وحكمة بلا تهريج ولا ضوضاء ولا شغب..».

والطهارة قضية الكاتب الأولى فى السياسة والحكم، وهى تستلزم الإيمان المطلق بالأمة أولاً وقبل كل شىء.. ثم يأتى بعد ذلك

كل شىء.. ولقد تخطت الرواية الزمن حين رجعت بالزمن إلى الوراء لتجأر بالصراخ مطالبة بضرورة تطهير مجرى المسار الديمقراطى. وهو فكر نبع من زخم الواقع، تشع منه الثورة والجرأة فى إبداء الرأى وقد ألقاه على رؤوس الأشهاد فى زمن علا فيه الفساد وتمكن. وهو أمر يثير الدهشة حقًا ويتطلب مراجعة لما قاله عنه بعض النقاد من أنه أديب اليمين أو أديب السلطة. يقول السباعى وكأنما يتحدث بلساننا: «يجب أن نضع فى الحكم رجالاً لم تلوثهم الأيام ولم تلقنهم أصول التهريج، وتفرض عليهم مشروعات معينة فى مدة معينة على أن يقوموا فى كل عام بتنفيذ الجزء الذى يجب تنفيذه خلال هذا العام..»، ولو تحقق ما طالب به الكاتب - منذ أكثر من ثلاثين عامًا - بهذه الموضوعية والعقلانية لما ظللنا نعانى من التخبط والعبث؟

وربما كان تناول الكاتب للمواضعات السياسية والاجتماعية تناولاً أخلاقيًا، وقد ينكر البعض عليه ذلك، وقد يراه آخرون قمة الثورية التى أرهصت بقيام ثورة يوليو ١٩٥٢. لكننا رغم الاختلاف لا نقدر على إنكار الأخلاق كقوة وقيمة فى تشكيل الفرد وصياغة الجماعة، بل هى من أهم دعائم الوحدة الوطنية والتمازج العضوى فى بنيات المجتمع على اختلاف نوعياته الطبقية وانتماءاته الفكرية. والحاكم فى قمة السلطة تجسيد وتكثيف للقيم، ومن ثم يضحى خيطًا من الشفافية الأخلاقية الواعية يحزم الأمة ككل، ويظل الحبل موصولاً إذا حدث التمازج العضوى، ويتقطع الحبل ويتمرأ إذا تخلى الحاكم عن هذا الدور الشرعى والأخلاقى فيعم

الفساد وتتسلط على الحاكم والأمة مجموعة من الأيدى التى تبطش، والعقول التى تبرر، والفكر الذى ينصهر فى رأى واحد وما عداه ضال ومضلل. ذلك لأن الرؤية لم تعد من المنبع وإنما من خلال عيون المنافقين الذين يحيطون به. وانظر معى إلى استشراف الرؤية لدرجة التنبؤ. يقول السباعى: «هل يمكن أن نتصور حكامًا بلا نفاق؟.... إن الحكام سيكونون أشد الناس غضبًا علينا، فهم أكثر الناس انتفاعًا بالنفاق»..

وإذا كان هناك ارتباط عضوى بين النظام وطريقة الممارسة فإن فساد الحكم ينسحب على كل مظاهر الحياة المختلفة. ولقد دمغ الكاتب الأسلوب الحزبى والمهاترة السياسية فيما قبل الثورة حتى لنخشى أن تصل التجربة الديمقراطية الوليدة إلى المنزلق الذى سخر منه الكاتب. ولن نفلت منه إلا إذا التزمنا بقانون الشرعية الدستورية فى إطار ملتزم من الممارسة يدور فى إطار الحب الكبير لمصر، ولمصر فقط. ولا شك أن تناول الكاتب لجو الانتخابات يوحى بذلك..

« - خلت دائرة عابدين بوفاة نائبها وهم يتطاحنون على المقعد بدون فائدة.

- ولم؟

- لأن الفائز معروف.

- وكيف؟

- مرشح الحكومة».

ولقد كانت الكلمة فى عنقه دينًا أوفى به فى أشد حالات السلطة قسوة واضطهادًا وفسادًا. وكم كان جريئًا لدرجة الدهشة التى سيطرت على أحمد حسين وهو يقرأ الرواية التى خرجت فى المناخ الذى عاشه ومارس فيه عمله السياسى: «فذهلت وأنا أطالعه كيف قيل هذا الكلام بكل هذه البساطة.. وكيف طبع ونشر» فالسباعى كان «على وعى وإدراك بكل ما يجرى فى مصر وكان لديه من الشجاعة بل ومن الفدائية ما جعله ينشر هذا الكتاب الذى لم يكن غيره لكفاه». وتلك شهادة لها قدرها من محارب عظيم.

والصورة الكاريكاتورية التى رسمها للباشا من موقعه فى السلطة توحى بصورة شاملة لكل من يتقنع بالقناع.. حمل لقب الباشا أو لم يحمله. يصف الكاتب الباشا فى سخرية واضحة ونمنمة تهكمية فى رسم الملامح فيقول: «وقد سقط رأس الخنزير على صدره»، وبرز سنام الجمل فى قفاه، وتدلت شفته السفلى، وسالت ريالته على صدره) وهذا التصوير ليس المقصود منه مجرد السخرية، وإنما أدانة للنائب الذى يرى أنه يمثل الأمة، وإدانة للانتخابات بما فيها من تهريج، وإدانة للممارسة السياسية وتعرية كاملة للنظام. يقول النائب عن الناخبين: «يا كلاب، يا أولاد الكلاب، لابد من تملقكم وخطب ودكم ورشوتكم بالطعام والنقود والخطب حتى تجعلونى نائبًا، فاذا ما جعلتمونى نائبًا فاغربوا عن

وجهى»، «أنتم نفعيون وأنا بلا مبادىء»، «سآخذ أصواتكم وأعطيكم ثمنها».

وأعتقد أن النصوص تتحدث بما لا يحتاج إلى تعليق.

وإذا ما تركنا تعرية الكاتب للنظام السياسى وهو ما شكل حيزًا كبيرًا فى الرواية فإننا سنقع على نقدات جريئة سخر فيها من المجتمع وصور من خلالها علل الضعف ومظاهر الفساد. فالروتين وهو داء مصرى أبدى يعتبر عائقًا فى سبيل التقدم. وهو يرى أن الروتين يدور حول قطبين كبيرين هما الخوف والمنفعة. الخوف لأن الإدارة الفردية تفتقد الحرية ويعوزها أخذ المبادرة فى إبداء الرأى واتخاذ الموقف، والمنفعة لأن الأسلوب البيروقراطى يخدم النظام من منطلق تجميع الخيوط فى خيط واحد لضياع الهدف فى جزئيات هامشية. وهى علة موروثة لانزال نعانى منها حتى اللحظة؛ لأن الانسان المصرى لم يتحرر بعد من الخوف الذى يقيده، ولم يتحمل المسئولية كاملة. وربما كان القانون الجديد بتحويل اختصاصات الحاكم إلى المحافظين دعوة إلى كسر المركزية، وانعتاقًا من البيروقراطية، وطريقًا نحو التحرر الإرادى للذات الفاعلة. ولا شك أننا مررنا - خروجًا من دائرة الروتين - بمصطلحات وشعارات لم تثبت للتجريب مثل الإدارة بالأهداف، والثورة الإدارية والتسيير الذاتى وغيرها، وبقى الجهاز الحكومى كما هو. يقول السباعى: «إن الآلة الحكومية تسير كالسلحفاة، تتسكع وتتهادى وتغفو وترقد. آلة خربة عتيقة مهشمة، مركبة على قاعدة من السخافات

والتعقيدات يديرها أناس كأنهم تنابلة السلطان»، ثم يجأر بالصراخ، ولايزال دوى الصراخ يرن فى الآذان «هذا والله هو الداء المستعصى، والعلة المستحكمة، هذا هو السرطان الذى لا أمل للأمه فى الشفاء منه».

والأمر المثير للدهشة أن الأخطاء فى الممارسات اليومية المتصلة بخدمات الناس وحيواتهم لاتزال متواصلة التواجد على مدى أكثر من ثلاثين عامًا. بل أن الأسلوب فى معالجتها لم يتغير؛ وذلك لأن الهيكل السلوكى للأمة ككل لم يتغير، وإن بدا فى السطح على غير ذلك. فالنظافة مطلب اجتماعى مطلوب وهدف حضارى وسلوكى بالدرجة الأولى. والكاتب هنا يقارن بين الأحياء الشعبية وأحياء علية القوم من باب التضاد وثنائياته المتعددة فى الرواية. وهو يدين سلوك القادة المسئولين عن قطاع الخدمات. ولقد وضعنا أمام محورين: محور القذارة فى زينهم والقللى والماوردى، والنظافة فى الزمالك والمأمون والدقى؛ وصولاً إلى تجسيد المفارقة الطبقية الحادة. «لو أننا حكمنا على أحد هؤلاء (المسئولين) بالسكنى فى جحور القللى أو بولاق أو زينهم أو الماوردى ماذا كان يصيب الحى التعس؟ تصوروا معى لو أننا أمسكنا بوزير الأشغال وأجبرناه إجبارًا على السكنى فى القللى ماذا يمكن أن يحدث؟ أول ما يحدث هو أن يستدعى الوزير الوكيل ومدير التنظيم وغيرهما من المسئولين ويسألهما فى حنق ودهشة كيف يبقى حى كالقللى فى قلب القاهرة وهو على حالته تلك من القذارة والنتانة..»، وانظر معى إلى المفارقة الساخرة التى تشى بأن مصالح الجماهير كلمة عريضة وشعار لا

يقصد لذاته «هنا يأمر الوزير المصلح فورًا باصلاح الحى رفقًا بأهله وحرصًا على صحتهم..».

ولقد مس الكاتب بعبقريته قضية (تنظيم النسل) وهى قضية اجتماعية ملحة.

ولقد شغلتنا هذه القضية ولاتزال، ولازلنا ننظر حولنا بلا جدوى. ولقد استحدثت الثورة أجهزة خاصة لعلاج المشكلة، واعتمدت ملايين الجنيهات.. والمحصلة النهائية هى الكثرة الكثيرة فى معدلات النمو السكانى لدرجة تطرح الثقة فى هذه الأجهزة وطريقة عملها. فالسياسة والمنهج والخطة والقدرة والطهارة أمور تتداخل، وحين تفتقد يضيع الهدف، ومن ثم يتحول إلى شعار براق يدينه الكاتب ونديته معه «وهكذا يتضح وجوب سن قانون للزواج وتنظيم النسل. فلا نترك المسألة هكذا «سبهللة» .. فيعقم النسل الصالح. ونقصد بالعقم.. العقم المقصود، أما العقم الطبيعى فلا حيلة لنا فيه - ونملأ الأرض بالذرية التى لا يعرف أصحابها كيف يطعمونها ..».

والرواية كلها تعزف على هدف أصيل هو الوصول إلى تغيير سلوكيات الناس وأخلاقهم. فالعلاج ليس فى الإصلاح فقط، وإنما فى المواجهة. فإن البتر وإن أدمى العضو وآلمه إلا أنه ضمان لحياة الأعضاء. «ان مقاومة الخبائث ليست بحجبها وسترها بل بمواجهتها وازالتها» والأمل فى التغير ليس منوطًا بفرد بعينه أو بحاكم بذاته، وإنما هو مرتبط بالجماعة. فالجماعة وحدها -

وانظر إلى الحس التقدمى - هى القادرة على العلاج، وهى الحاسمة فى مجريات التغيير، فقط اذا ما عادت إليها حريتها وتحررت إرادتها واستطاعت أن تشكل حياتها وتصوغ نظامها.

«ان الأخلاق الطيبة لا تنفع رجلاً يعيش وسط أناس كلهم من ذوى الأخلاق الرديئة»، ومن ثم يعيد الكاتب طرح المبدأ الأخلاقى الذى يقول «عامل الناس بما تحب أن يعاملوك به». وتحقيق المبدأ فى رأيه الإصلاحى يقتضى انضباطًا فى السلوك وانضباطًا فى النظام وتحديدًا للمواصفات الفكرية والاجتماعية، ولا يتحقق ذلك إلا بناء «على المران والممارسة والتدريب النفسى الطويل. بمرور الوقت يتحول هذا النوع من السلوك إلى تقاليد اجتماعية راسخة تساعده فى دفع المجتمع إلى مصاف الدول المتقدمة..» وهو اتجاه تربوى سليم يضمن لنا استمرار الحركة الصحيحة.

والرواية بما فيها من تضاد فى المواقف والسلوك، وبما فيها من معايشة نفسية للقصور فى بناء المجتمع ككل واقتناع ذاتى بالحلول، محاور جدلية تتشابكك لتلد محورًا جديدًا لا يمل الحديث عنه وهو محور الأمة. فلقد جرب الكاتب كل الحلول الذاتية والفوقية من حبوب الشجاعة حتى الخلاصة المركزة ففشل، ذلك لأنه كان يفكر للجماعة ويسعى إليها، ولا يبقى للجماعة إلا أن تفاجأ وتندهش ثم تسخر، فتصف مخلصها بالجنون تارة والحماقة تارة أخرى، وتقف كل الجهود وتتجمد لأن المحورين المطلوبين لم يلتقيا.. محور المخلص الذى لا يستطيع المواصلة، ومحور الجماعة التى لا تقتنع فلا تتحرك. والفكر لا يؤتى ثمرته ما لم يكن نابعًا ممن هم فى

حاجة إليه والمستفيدين منه. وما لم يكن الإصلاح فى حده الأدنى نابعًا من حركة عامة شاملة فإن الفشل مصيره؛ لأنه حين يتحول إلى الجماعة لن يكون إصلاحًا، وإنما هو تغيير جذرى شامل أو ثورة شاملة إن أردت أن تقول. ولقد استلهم الكاتب الأمة ووقف على مشارف النبوءة الواعية. فمن يعقل؟

ومن ثم نقول مطمئنين بأن رواية «أرض النفاق» صرخة احتجاج مدوية طرقت أبواب الأحلام فى تلك اللحظات الباردة التى سبقت الانفجار.. كما كانت نذيرًا بما حدث فيما بعد وإرهاصًا لما آلت إليه حياتنا. «إن المنافقين الذين يحيطون بأولى الأمر منا، هم شر ما ابتلى به أولو الأمر وابتلى به الشعب. هؤلاء هم الستار الزائف الذى يزين لأولى الأمر المساوىء ويحمل الشرور ويملأهم رضا وارتياحًا. أتراهم يخدعون أنفسهم أم يخدعون الشعب؟

أقسم لكم أنه لو استمر الحال على ذلك، لكان السادة أول ضحاياه».

أليس ثوريا من يصف حياة الناس البسطاء المطحونين بين براثن الفقر والإذلال ويحضهم من خلال إبداعه الفنى على الثورة. إن «أرض النفاق» منشور ثورى على حد قول الدكتور عبد العزيز الدسوقى. لقد انتقد الفساد السياسى والظلم الاجتماعى وصور فساد العلاقات الاجتماعية والسياسية فى أسلوب ساخر أضفى على نقداته خفة وعمقًا. والثورية لا تقف عند زمن ولا تنتهى بفترة، وإنما هى أمل موصول ومطلوب فى كل زمان.

-٢-

وإذا كان السباعى قد صاغ أفكاره ورؤاه التعبيرية فى شكل تخيلى، اصطلح عليه بالشكل الفانتازى الذى يثير الخيال ويكثر من التهويمات ويتحرر من قيود الزمان والمكان، ويتمرد به الكاتب على قواعد الفن الروائى والبناء الدرامى، ويتيح له أكثر قدر من النقد والغوص فى زخم الواقع، فإن الكاتب ارتضى هذا النسق التعبيرى، ليس هروبًا من قسوة السلطة أو حيلة يهرب بها ليتيح لعمله الصدور، رغم أنه يذكر فى المقدمة أن هناك موضوعات «لم أستطع طرقها - على كثرة ما تناول - وهناك سطور شطبتها بعد أن كتبتها .. ولكن لم يكن من ذلك بد، على الأقل لكى يمكن للكتاب أن يرى النور. ولكى يمكن لكم أن تقرءوا الكتاب ...».

وبالرغم من ذلك فإن الكاتب لجأ إلى هذا النسق فى الرواية وهو يعى تمامًا ما يقدم عليه. فالعبرة ليست فى الشكل الذى أقامه وإنما فى المضمون الذى حركه أولاً وانفعل به. ولقد كان جريئًا جرأة فارس امتشق الحسام ليواجه قدرًا هائلاً من التخلف والفساد، وكأنما كان «دون كيشوت» عصرنا وبيئتنا. ويبقى له حركته الواعية فى نقده وتعبيره. ولقد استتبع هذا الشكل قدرًا هائلاً من المفارقة النابعة من التضاد فى الموقف والصورة واللغة والحس الداخلى.

يقول السباعى بعد القبض على البدلل والتاجر بحجة تلويث النيل بالخلاصة المركزة.

- وهل تظن أن الحكومة ستخدع بادعاءاتنا؟

- ولم لا؟

- لأننا لوثنا كل المياه. فكيف نزعم أننا لم نكن نقصد الحكومة ضمن من قصدنا؟

ثم هو يقول عن الصحافة بعد سريان الخلاصة المركزة فأصابت الجميع بنوبة من الصدق والصراحة.. وهو محور يتضاد مع النفاق - وهو أمل يداعب الكاتب ويتمناه.

«وأخذت أقلب صفحات الجريدة بين يدى فوجدت كل ما فيها قد تغير وتبدل. إن الجريدة نفسها قد أصبحت بلا نفاق، من يتصور هذا؟ بل من يتصور صحافة بلا نفاق؟ أو نفاقًا بلا نفاق؟».

ولقد رسم الكاتب لوحة فنية بارعة صور فيها مجمع الشحاذين مستخدمًا السرد والحوار فى إطار لغوى يعكس فى ألفاظه وتكوينه التعبيرى طبيعة الشحاذ ونفسيته.. ولغته.. ونظرته إلى التسول كمهنة لها أصولها الفنية «وأبنائى الشحات لديهم مؤلفين لتأليف أغانى التسول، وملحنين لوضع الألحان لها.»، ولكنه لا ينسى أن يفلسف تلك النظرة من منطوق الشحاذين؛ فمجمع الشحاذين ليس إلا إفرازًا طبيعيًا لمجتمع متخلف.

«وأكد لى - دليله فى المجتمع - أن المسألة ليست سهلة كما أظن.. بل إنه يستطيع أن يجزم أن التسول هو الشىء الوحيد الذى يقوم فى مصر على أساس متين لا ارتجال فيه.. وأنه من أنجح المشروعات المصرية كافة»!!

ولا ننسى أيضًا اللوحات الفنية الكثيرة التى امتدت على مساحة العمل الفنى.. مثل لوحة بائع الموز، أو البيض أو موقف البطل من الرجل وامرأته وابنه حين خلع بدلته.. بعد تناوله جرعة المروءة.. وغيرها.. وقد يقال إنها استطرادات زائدة عن الحاجة.. ولكنه الاستطراد داخل الوحدة العضوية للبناء الفنى، انها اللمسة الفنية التى تتضاف إلى خطوط الصورة الكلية لتثريها وتزيد من جلائها. وهو لم يكتف بتصوير وإصدار حكم ما على عالمه - مادة فنه - وإنما خلقه خلقًا حين أعاد لملمة المواقف فى إطار البناء الكلى. واللغة فى الرواية تتلاءم عضويًا مع الشكل الفنى. إنها اللغة فصيحة التركيب مشرقة العبارة الموظفة توظيفًا فنيًا لتحدد ملامح الشخصية، وتشى بقدر كبير من السخرية، وتوحى بقدرة على الوصف والتصوير. والكلمات ليست مجرد حوامل للمعنى، وإنما هى تعبير مجسم عن التجربة الإنسانية. ومن ثم اكتسبت الألفاظ الدلالة الإيحائية والظلال فى المعنى، فضلاً عن الدقة والحسم فى الدلالة الوظيفية. ولكن الكاتب قد يلجأ إلى استخدام بعض الألفاظ المعجمية الغريبة لمزيد من الجهامة اللغوية التى توازى جهامة الموقف والباعثة على السخرية «.. واشتد تزاحمهم وتكأكئوا على الحانوت».

ومن نفس المدخل الفنى يكون استخدامه للألفاظ المغرقة فى العامية. وهى تتحاور مع اللفظ الفصيح فتعطى للرواية وحدتها اللغوية المتمازجة والقادرة على نقل التعبير والتصوير عن أجواء مغرقة فى الشعبية وقريبة من الجو الأسطورى «وكم نط من هنا

إلى هناك كأنه فرقع لوز» «كنا نظن وقتذاك تحت القبة شيخ» «أول ما فعلته أننى لهفته مقص..». وقد يأخذ البعض على الرواية النغمة الخطابية العالية، وأسلوبها المباشر، بل ولجوء الكاتب إلى التركيب اللغوى الذى يذكرنا بأسلوب المقامة مع الفارق فى جماليات التركيب ومحتواه. وغالبًا ما تكون هذه الحدة الخطابية تعليقًا على موقف صعب مر به بطل الرواية «ياللرجل المحتال النصاب، لشد ما خدعنى وسخر منى وهزأ بى».

«واعجبا من هذه الدنيا! عشرون جنيهًا هى ما يلزم الرجل لكى يؤدى واجبًا مقدسًا نحو ابنه.. عشرون جنيهًا هى ما يلزمه لكى ينتج للأمة رجلاً نابغًا..».

ومع ذلك فإننا نلمح تناسقًا بين عناصر الرواية، بين الحدث والتعبير والحكى السردى والحوار، بين الفكر العام فى الرواية والجزئيات المتناثرة فتشى بشمولية الفكر وعموميته، وبين زخم المادة الواقعية وغناها وحدة الخيال وتوظيفه، بين الموقف والمفارقة، بين الغلالة الرقيقة التى تبعث على السخرية، والجهامة التى تنضح بالغيظ المكتوم.. إن ذلك كله ينداح فى لحن واحد رئيسى يمتد على مساحة الرواية كلها.

ولقد برزت محاور ثابتة وأخرى مضادة متحركة. وهى محاور جدلية تسعى إلى استيلاد - من منطق التضاد والتجاوز - محاور جديدة. فهناك محور اللغة بين العامى والفصيح وتضمينها الإيحاءات المكثفة، ومحور الرمز والتقرير.. والفنية والمباشرة.

والحرية والفوضى. وهى كلها خصائص فنية تدل على أن «أرض النفاق» من الفن الروائى العظيم الذى يتأجج بالفكر المرتبط بقضايا أمته، والذى يحمل فى تيار الإبداعى التبشير بواقع جديد نتمنى ألا يكون للزمن فيه رجعة و تناقض عودة.

هـارب مـن الأيـام
شـىء مـن الخـوف

ثـروت أباظـة

• العدل والحرية •

قراءة فى «هارب من الأيام» و«شىء من الخوف»

ثمة علاقة حميمة تربط الكاتب «ثروت أباظة» بالتربة المصرية، تلك التربة التى يزكو عطرها وتنفتح أسرارها فى عالم القرية، وللقرية عنده طعم خاص ومذاق متفرد، وهى موضوع خصب تعامل معه الأدباء من زوايا مختلفة، ولكن تعامل ثروت أباظة مدعوم بالعلاقة الحية المستندة إلى توجه مسلكى مميز. وهو إذ يلجأ إلى القرية - مسرح الحدث الروائى - فلأن للقرية جوها المتفرد. فواقعها مضفور بتشابك إنسانى حميم بين الناس كافة. تشابك عضوى متنام حتى يكاد ينسحب على الأشياء فتندمج فى بنية واحدة. يرابط الود فى القلوب وتتداخل الرحمة فى حنايا الصدور، ويتأكد انتماء الإنسان إلى الأرض والقرية انتماء روحيا يصل إلى درجة قريبة من الوجد الصوفى، وتظل البنية الواحدة متناغمة إلى أن تختل المكونات، فتتداخل الخيوط، وتتحلل الصورة، ومن ثم يدور الصراع ليؤدى فى النهاية إلى العودة إلى البنية الواحدة فى نظامها المتوحد.

ومهما يطرأ على العلاقة أو آليات الإنتاج من تغيرات، فإن البشر لا يعدمون صفاء القلب، وضياء البصيرة، ويصبح الخروج على القانون والجماعة أكثر وضوحًا، لأنه تخط لجماعية القرية بما تمثله من قيم وأخلاق ونظام حياة. فى هذه التربة الحميمة جاست يد الكاتب، وانطلق فكره، وارتعشت أدواته فأثرى بذلك عالمه الروائى ثراءً عظيمًا، ولم يخف فى المعنى العميق للعمل الروائى أهمية الانتماء للأرض والحضارة وضرورة الحفاظ على الحرية والعدل.

والقرية فى رواية «هارب من الأيام» نمط واقعى للإنسان والحياة فى البيئة المصرية إلا أنها تصبح فى رواية «شئ من الخوف» امتدادًا تاريخيًا وبعدًا حضاريًا لهذا النمط.. فمصر - التربة - الحضارة - ليست وليدة اليوم أو نبتة الأمس، وإنما هى تشكيل للحياة وللحضارة فى صياغات فكرية وإنسانية متجددة ومتواصلة. ومن ثم فإنسان مصر الذى يحمل هذه العصارة الحضارية لا يمكن أن ينهزم أمام الطغيان مهما كان عنفه وامتداده الزمنى. وتحققت فيه المقولة القديمة «الكل فى واحد».

ولقد ظلت مصر شامخة الرأس بحضارة إنسانها وتوجهه الحر سواء طمع فيها الأعداء، أو تولى من أهلها من كانوا بها أقسى وأشد. بقيت مصر بإنسانها وتاريخها وحضارتها فى بؤرة الزمان، لا تتغير ولا تتبدل، فى الوقت الذى ذهب فيه أعداؤها خارج الزمان. «لماذا لا يغير الزمان الأرض؟ «شىء من الخوف».

ولأن الكاتب يعشق مصر، وينحاز إلى إنسانها مدافعًا عن حريته وانتمائه فإنه يصرخ فى حدة حين يرى التشوه يصيب الفرد. إنه يدين الظلم، وانتهاك الحرية، وافتقاد العدل، ويرى أن تشويه الإنسان تشويه لمصر كلها. أن ثمة مزجًا عضويًا بين الذات الفردية والجماعية يشكل العلاقة السوية بينهما. وكان حافظ فى «شىء من الخوف» يشعر أن هذه الأرض ملكه، وأنه نبتة منها، ولكن نبتة خالدة باقية، لا تحصد ولا يعاد زرعها، وإنما هى نبتة منذ ملايين السنين ثم بقيت.

والكاتب فى روايته - بل وأعماله جميعًا - يعزف لمصر ويغنى لإنسانها، يرد عنه القوى الغاشمة، حتى يظل نبتًا غائص الجذر لا يحصده شر أو يجتثه عنف. ووشى العمل الفنى بأن على إنسان مصر أن يعالج قضيته بنفسه وبطاقته الإبداعية الكامنة، حتى يكون خلاصه على يديه هو، بدلا من أن يأتى عبر قوى خارجة عنه وحصانة ذلك تنبع من الحرية التى يحرسها العدل..

ولقد أدان الكاتب أى انتهاك لحقوق الفرد والجماعة، وأعلى من قيمة الالتحام بينهما ليصيرا عضوًا واحدًا ونغمًا واحدًا، وأملاً واحدًا؛ وذلك لأن الفرد والجماعة يشكلان المساحة الواسعة الضامة لكل الذوات والأشياء معًا. ومن ثم تتميع المقولة الاجتماعية بين الحرية والعدل إذا انفرط أحدهما عن الآخر؛ فالحرية قمة المساواة والتمييز أساس العبودية. ولقد شغلت الكاتب مقولة الحرية السياسية على مدى عمره الروائى وبخاصة روايتاه : «هارب

من الأيام» و «شىء من الخوف». ولقد مارس - فكريًا - ألوانًا من الحلول والفروض الفكرية، وانتهى إلى أن العدل الاجتماعى لا يتحقق إلا فى إطار من الحرية، ضمن دائرة أوسع شمولاً هى إنسانية الإنسان ومسالك انتمائه. ومن ثم فإن الطغيان حين يواجه طغيانا آخر بقصد إنهائه فإنه يكرسه ويؤكده. ولم يكن انقاذ الحرية على يد «لطيف بك» - على ضآلة وغرابة ما حدث - حلاً موضوعيًا يرضى به الكاتب أو يقتنع به بقدر ما كان تجسيدًا رامزًا لمرحلة تاريخية بكل تحولاتها الفكرية والسياسية الاجتماعية، والذى كان من ملامحها الالتجاء إلى قوى خارجية لمساندة الاتجاه المفروض.

ولقد فصلت بين «هارب من الأيام» و «شىء من الخوف» عشر سنوات، شهدت تحولات فى بنية المجتمع الفكرى والمادى. وكانت الأمة فى الرواية الأولى معزولة عن الحل، وناب عنها فى الخلاص مجرم عات، وظلت القضية معلقة لأنه لا يمكن أن نعطى للطغيان شرعية قانونية فى الحكم والسلطة. وإذا كانت الرواية قد بشرت بجيل جديد عليه أن يعى دوره فى المجتمع الجديد.. جيل لا تمزقه الصراعات، ولا تهدم أحلامه اهتراءات المجتمع القديم، فإن القضية مع ذلك ظلت معلقة إلى أن حلت فى «شىء من الخوف». وتحقق البعد الثالث فى جدل الصراع بين المحاور (الحرية - الطغيان - الأمة). إنه الحل الأمثل لحركة التاريخ وتحول المجتمع. والبشر - البعد الثالث - هم الذين قادوا الحركة ضد الطغيان، فجاء الخلاص على يد الأمة.. وحين سقط «عتريس» بدت الأمة شامخة

تدافع عن مصيرها وقدرها فى ممارسة للفعل، تعطى للتجربة عمقها ووهجها معًا. ولهذا لم يمت «عتريس» فى «شىء من الخوف» كما مات «كمال» فى «هارب من الأيام». فالأمة حين تتميز شخصيتها ويتحدد وعيها وتوجهها الفكرى تفرض إرادتها وتغلق الطريق - بالحرية والعدل - على أى عتريس جديد قد تداعبه أحلام الأمس فى القهر والإرهاب.

* * *

والعمدة فى الرواية الأولى يمثل نظامًا سقط من حيث الصلاحية والشرعية. وجاء كمال - الذى استوعب أخطاء النظام القديم - بديلا لهذا النظام، فرفع راية العدل الاجتماعى، وغير بالقوة من العلاقات بين الناس، وتحول الفكر الاجتماعى المتقدم إلى إرهاب، بواسطته يسقط المبدأ، وتفتقد الطهارة، وتغتال الإنسانية.. وهو استشراف فكرى لما حدث فيما بعد أيضًا..

وشخصية «كمال» من الشخصيات القوية التى رسمها الكاتب من حيث النمو والتطور والملامح - الخاصة - ومن حيث إيمانها بفكر خاطئ، لا فى جوهره ولكن فى وسائل تحقيقه. وبالرغم من إدانة الكاتب له إلا أنه كان نموذجًا للتمرد الخارج على العرف والقانون، وللمغترب وسط تواجد الآخرين. ويتحول فى دوامة العنف إلى شىء من الأشياء مجرد من الحس والانتماء - بفعل تراكمات المعاناة ومفارقات البيئة - حتى ليبدو فى شيئيته - برغم عنفه الظاهرى - ضئيلاً وعاجزًا وكأنما ينطبق عليه قول «مالرو» : «كل ماهو داخل

الإنسان متطلعًا إلى إبادة الإنسان»، فيتعرى أمامنا الداخل والخارج معا، مما يفتقد المسلك فيما بعد إلى الصدق والتراسل.

تصف الرواية «كمال» بأنه (شاب فى ريعان الفتوة مكتمل الجسم موفور الصحة). وهو يقصد إلى بيت العمدة لينال من بره، ويدرك بذكائه أن الخير الذى يرتع فيه العمدة جاءه بلا وجه حق فتثور نفسه وتتأكد المفارقة بين الفقر والغنى وعجز الأثرياء عن تبنى الفكر الإصلاحى ويتساءل كمال فى غل نفسى : «أكل هذا الخير فى بيت واحد»! ويرى أن ذلك كله جاء عن طريق «النصب، والسرقة والرشوة» ويتوجه فى ثورته إلى الله داعيا (عدلك يارب). وهو دعاء يحمل عجزًا حقيقيًا إزاء هذه المفارقة التى بعثت على الثورة والتمرد. وبدأ يتعاطف مع الفقراء. فكان كلما مر بفقير (ينظر إليه نظرة الأخ فى الشقاء) ويقرر أن يكون لهذا الفقير نصيب فى بعض ماله. والشخصية تتنامى مع بواعثها وداخلها من منطلق فكرى يدعو إلى تقليل الفجوة بين الفقراء والأغنياء، وإلى إدراك حقيقة المال لإعطاء القدوة والمثل ثم النزاهة فى الحكم والمسئولية.. ولما كان التكوين يفتقد إلى حرية الرأى فى معالجة الخطأ عبر الطريق الصحيح لجأ «كمال» إلى العنف لتحقيق الفكر، وأعلن شعاره العظيم بإقامة العدل الاجتماعى (نوينا أن نأخذ من الأغنياء لنعطى الفقراء، واليتامى والمساكين، وأبناء السبيل فقد قال الله تعالى «وفى أموالهم حق معلوم للسائل والمحروم»). وانظر إلى ضمير الجمع الذى يوحى بالاستعلاء والغطرسة، ثم الإفادة من النص القرآنى ليعطى للشعار قداسة، وللسلوك تبريرًا شرعيًا وهو

تأويل خاص بالذات فى مواجهتها للمجموع بغية الاحتواء والسيطرة، ولكنه يسقط فى النهاية. وكان سقوطه انتصارًا للحرية.. ولكن هل كان سقوطه سقوطًا لشعار العدل الاجتماعى أيضًا؟؟

إن الكاتب حين عبر عن إدانته للعنف وسيلة لتحقيق الهدف، سقط «كمال» وجماعته سقوطًا فكريًا، وذلك لأن العدل الاجتماعى يجب ألا يأتى على حساب الحرية وإنسانية الفرد. لأن العنف يزيل الاقتناع. فلا يبقى من الهدف سوى ظلال باهتة سرعان ما تزول، كما أن التمرد لا يرتفع إلى مرتبة النبالة إلا إذا صاحبه تشكيل فى المكان وآليات العلاقة وتأصيل قيم أساسية لا يكون التفاوت فى الغنى والفقر معيارها الأوحد. لحظتها يتحول التمرد الفردى إلى وعى جماعى بالتمرد. وحين افتقد «كمال» مشروعية الوعى بالتمرد، وقف الفقراء أنفسهم موقفًا مضادًا بعد ما قتل «صلاح» «حتى الفقراء الذين لا يملكون شيئًا والذين عرفوا أن بالخطاب بشيرًا لهم بالغنى، حتى هؤلاء، لم يملكوا فى هذا الموقف إلا أن يرتعدوا مع الراعدين».. ترى أهى دعوة من الكاتب إلى ما يمكن أن نسميه بالسلام الاجتماعى؟ ولعلنا نتأمل العبارة التى تكشف علة العطاء للفقراء، لندرك أن الداء ظل أعوامًا طويلة بلا علاج.

لقد كان العطاء (للتملق والخداع، ولتجد الجماعة مبررًا أمام القرية لارتكاب ما ارتكبته). والعبارة حملت تحذيرًا للسياسات الخاطئة فى تطبيق مبدأ العدالة، واكتسب التحذير الفكرى عظمة الفن وسموه.

* * *

وامتد الكاتب بشخصية «كمال» امتدادًا رامزًا فى «شىء من الخوف» ممثلاً فى شخصية «عتريس». وكلاهما ضحية الواقع وفريسة الوهم. وشخصية «عتريس» مصورة بإيجاز شديد، وبكثافة معمقة، يشيان بوضوح المعنى وبشفافية الرمز: تقول الرواية: «كيف استطاع هذا الإنسان أن يلد كل هذا الهول، الذى يملأ القرية، والقرى المحيطة بها، بل والبعيدة عنها أيضا». ولقد استطاع ذلك لأنه «يملك السلاح ويملك الليل الأسود، ويملك الاختفاء حين يشاء» وأيضا «حوله الفئة الممتازة من العصابة، ولكن لا صوت لهم، بجانب الهمس الذى أهمس به، صدى هم وأنا الصوت». وضح الرمز وانسحب المعنى على فترة سياسية، وتأكدت الدلالة فيما تجسده الرواية من نتائج القهر على الذات والمجال «الشك والريبة والمهانة والخوف يحذر الأخ أخاه، والأب ابنه، النسوة ذاهلات حيارى، لقد رأين رجالهن ضعافًا، فانعدمت الثقة فى نفوسهن، فما أصبحن يثقن بأحد ولا بشىء».

يفرض الوجود البشرى على الإنسان صراعًا لا ينتهى من أجل الحياة، وتأكيد الذات الفردية أو الجماعية. وهو صراع - لا يهدأ فى جانب كبير منه - بين الحرية والطغيان وما لم يكن هناك وعى بالدور الذى يقوم به الإنسان من أجل المقاومة وترسيخ قيمة الحرية، فإن أساليب الإرهاب ستمارس وسائلها لخنق تلك القيم الجميلة، ووأد روح المقاومة. ومنذ تحرك الصراع الدرامى فى الروايتين بين «الطغيان» و «الحرية»، وضح صدق الكاتب مع نفسه ومع الواقع ومع سياق العمل الفنى ومع نسقه الفكرى العام. فهو لم

يلجأ إلى الأسطورة، أو الرمز المبهم الغامض، وإنما وعى بفكر متحرر حركة الواقع وتحولاته، ورصد الثوابت التى يجب أن تتأسس كقيم حضارية ثابتة ومتواصلة معًا، ووقف صامدًا أمام انحرافات الفكر حين ينحاز إلى القهر، ويضفى عليه شرعية تبريرية تكسبه رداءً خادعًا.

وفى مواجهة قهر السلطة ووأد الفكر الحر وفرض الرأى الواحد لجأ ثروت أباظة إلى الرمز.. يقول عن الفترة التى كتب فيها روايته «شىء من الخوف».. : «تلك الفترة قتلت الكلمة الصريحة، ولكنها لم تستطع أن تقتل الكلمة الصادقة»، ويقول أيضًا : «ولقد كانت وسيلتى للإعلان عن رأيى هو الرواية الرمزية، لأن الكلمة كانت محبوسة فى الصدور».. ولأن الرمز له مفاتيحه بما يحمله من ظلال ودلالات، فإنه توقع ردود الفعل، وعمل جهده على مواجهتها، إيمانا بدور الكلمة من أجل الحرية والإنسانية يقول : «وكنت متوكلا على الله، أقول كلمتى، وأقف بجانبها، والله يفعل ما يشاء، ولقد دفعت الثمن وأنا سعيد أننى دفعته».

وفى الحقيقة فإن ما يجعل الفنان عظيمًا - كما يقول «لوكاتش» : هو الصدق العنيد الذى يصور به الكاتب الواقع حتى لو تعارض هذا الواقع مع آرائه وآماله ورغباته الشخصية.. وربما كان هذا الموقف من الصدق قد جعله يتدخل فى السياق - وهو تدخل يتلاءم مع المحتوى الفكرى. فالفن - فى جزء غير قليل منه - ذاتى، ولا نستطيع فى الفن العظيم أن نعزل ذاتية الفنان، فهى منظور يكشف

الوجدان والوحدة الشعورية ودلالات الفكر وضوحًا ورمزًا، مما يخرج بالذات المبدعة إلى أبعاد أكثر رحابة وهى ترصد التحول الاجتماعى مما يثرى العمل ويعمق معانيه.

ولقد نجح الكاتب فى تنمية الوعى بالذات وبالحياة، إنه كما يقول فيشر :ينمى الوعى بالذات وبالحياة لدى أبناء مدينته وطبقته وأمته، وأن يحرر الناس من القلق الذى تفرضه عليهم الفردية المبهمة المجزأة، ومن الخوف من وجود غير آمن لأن يعود بالحياة الفردية مرة أخرى إلى حياة جماعية، ويحول الشخصى إلى عام، أى أن يعيد إلى الإنسان وحدته الضائعة».

ولقد بدأ الصراع فى الروايتين حين وقفت «درية» و «فؤادة» فى مواجهة الطغيان بكل شموخ وإصرار.. ومع ذلك فقد أعطى الكاتب لكل منهما ملامحها الذاتية والمحددة لكيانها الإنسانى والوجدانى «فدرية» : «بيضاء صافية اللون، إلا من حمرة وردية تخالط بياضها بمقدار ما يجعل جمالها حيًا متوثبًا»، ويصف عينيها فيقول: «ينبعث منهما نور فيه ذكاء لماح وجمال آسر»، ويحدد هيكل الجسم وشموخه «فارعة الطول، هيفاء غيداء، متوثبة إلى الفرح، سريعة إلى الضحك، تستعجل الأيام والأشخاص والأشياء»، وبالرغم من هذا الجمال الذى يؤهلها إلى الغرور بالذات إلا أنها «تكلم الناس جميعا فلا يشعرون أنها مغرورة بجمالها هذا، وإنما هى تغمرهم بفيض من حنان».

ولعل صفة الاستعجال أن تكون دلالة على عدم النضج فى الفكر والعاطفة على السواء وهو ما يكشف لنا عن حالة من الإذعان تتغشاها .. حتى أنها إذا ما جوبهت بأمر ما خارج عن طاقتها تلتزم الصمت، بل أنها قد لا تتخذ موقفًا حاسمًا فيما يخصها كأنثى. أهذا الذى يصفه الكاتب من جمال وشموخ يقف عند الجانب الحسى فقط؟.. لقد صمتت حين أبدى العمدة رغبته فى تزويجها من رجل ثرى، وعجزت عن أن تبدى ما تستره من حب لفخرى.. وإذا كانت عاجزة فى شىء يخص وجدانها وذاتها .. فإنها لا تنهض إلى أن تكون رمزًا مكتملاً .. كيف لا تدافع، وأمام العمدة، عن الحب الطاهر النقى. أن الحب لديها لم يشكل نظرتها إلى الحياة. ذلك أن الحب حياة، والحب اختيار، وهو ما توحى به «فؤادة» فى «شىء من الخوف».. لقد صرخت فى شجاعة بما كانت تدمدم به «درية» فى «هارب من الأيام».

وهذا الاختلاف البين بين الشخصيتين راجع إلى البيئة التى شكلت العقل والوجدان معًا. فدرية ابنة بيئة جسَّد العمدة فيها الفساد والاستغلال والقمع. أما «حافظ» والد فؤادة فهو رمز حقيقى لنبل الإنسان المصرى حتى كأنه امتداد تراثى له.. وإذا كان العمدة، يعتد بقوته فإن زوجته هى الأخرى تمارس سلوكيات هى بنفسها ما يؤسسها زوجها العمدة. تعترض على فخرى فتقول:«فخرى طيب وابن حلال ولكنه فقير».. نفس المنطق الذى يحرك الأسرة ككل.. وأين هى من فاطمة والدة فؤادة التى يصفها

الكاتب بأنها هالة نورانية.. ولكن الشخصية نفسها تحمل مبررات صمودها وانهيارها.. فليست البيئة هى العامل الحاسم فقط.. وإنما هناك عوامل تتصل بالتكوين الذاتى للفرد..

يتضح لنا تكوين درية من خلال هذا الحوار الذى يدور بينها وبين فخرى.. مع ملاحظة أنها غالبا تردد ما يقوله والدها العمدة.

« - يقول .. يقول .. (تقصد العمدة).. أريد يا درية أن أزوجك من ابن الحلال وأريده وافر الغنى، وأريد لك بيتًا بل قصرًا فى القاهرة.. ما رأيك يا بدرية!

- وبماذا تجيبين؟

- بالصمت!

- بالصمت!

- وماذا يمكن أن أقول».

لا شك أن التعليم والثقافة أحد أهم الأسباب التى ميزت بين درية وفؤادة.. تلك الثقافة التى اكسبت فؤادة ثقة واعتدادًا بالرأى فى غير جنوح. يصفها الكاتب فيقول: «هى واثقة من الزمن، واثقة من نفسها، لا تعبأ بشىء، تفعل ما تراه خليقًا أن يفعل، لا يهمها رأى أحد مادامت هى مطمئنة إلى رأيها أحبت فلم تخف من الحب».

لهذا لم تنل «درية» من مساحة رواية «هارب من الأيام» حيزًا كبيرًا بالرغم من مقاومتها الشديدة. على حين شغل «كمال» مساحة

ضخمة.. وتعوض فؤادة هذا النقص.. إنه تعويض يرجع إلى تطور الزمن والحياة .. فتشغل متن الرواية حتى يكاد عتريس يتوارى فى طيات «شىء من الخوف».

بم نفسر صمود «درية» إذن! أتكون المكابرة والزهو الطبقى؟ أو الإحساس الفوقى بالتفرد؟ أم هو الاحتقار والنظرة الدونية إلى الأسفل؟.. لعل ذلك كله كان يحتويها وهى تصمد أمامه.. وفى لحظات التأزم تتكشف الذوات وتتضح الدواخل.. وفى حوار بين درية وكمال.. نلاحظ التجاءها إلى الإيمان منفذا من هول الحصار.

« - لا تخافى - أنا غير خائفة، أنا مؤمنة وما فى علم الله كائن». وسمة الإيمان تجمع الاثنتين. وهو الذى أعطاهما القدرة على الصمود.. إن القيمة الحقيقية التى تتغلغل إلى الوجدان هى وحدها التى تحمل أمل الخلاص. وحين تشعره بأنه قبل أن يلجأ إلى العنف كان أقوى بالضمير الصادق يجيبها فى صدق نفسى نادر: «لم يكن لى ضمير، وليس لى اليوم، أنا لم أعرفه يوما..».. وتلقى عليه درية بخلاصة الموقف «أيها المسكين تحاول أن تهرب من الأيام فلن تستطيع»، وترفض حبه فى كبرياء مع أنها واقعة فى قبضته - لإيمانها أن الحب بهذا الشكل ابتذال واغتصاب..

وفؤادة هى التطور الطبيعى لدرية. وهى الأكثر ارتباطا بالأرض.. ربما جاءت الأوصاف لتؤكد ذلك «سمراء سمرة ما تكاد تلحظ، سوداء الشعر غزيرته ذات عينين واسعتين نفاذتين تخترقان

الحياة فى فهم وذكاء».. إن لها حضورًا لا ينسى ولا يتجاهل «لا يستطيع من يراها مرة إلا أن يذكرها دائما».. ثم هى خلاصة أبوين يكاد يكونان مكتملين «أخذت عن أمها إشراقة نفسها وإيمانها المطلق بالله وأخذت عن أبيها طيب نفسه وسماحة مشاعره».

فؤادة إذن لها لون النيل، وتربة مصر، وإيمانها المتغلغل. ولقد شكل الحب نظرتها إلى الحياة، ولاحت فى عينيها حركة اليد الممتدة إلى فقير كأنها نبع من الحب المتخفى فى الأعماق. ومن أجل ذلك أدانت كل ما يئد روح الإنسان.. أدانت افتقاد الحب «الجريمة لم تصبح جريمة إلا لأن صاحبها لم يدر ما الحب!»، ولم يكن عجيبا إذن أن تكون صادقة مع نفسها ومع الآخرين، فلم تحصل على شىء لا تستحقه أبدا. ومن ثم ترسخ إيمانها المطلق بأن الحرية قيمة كبرى لا يجب التفريط فيها أبدا أو الانتقاص منها. إنه المبدأ، والاختيار، والكيان «الحرية هى المساواة، امتيازك عن أخوانك عبودية لهم».. إنه حق مكفول للجميع ولا يتفضل به أحد على أحد، إنه حق وجودى كما ترى فؤادة.. اضربت عن الطعام حين رفض أبوها إتمام تعليمها ليقينها العميق بأن التعليم وعى بالحرية وإثراء لها.. وهو ما نفتقده عند درية فى الرواية السابقة.. والحوار الآتى يصور درجة الاشتباك بين الأب والبنت.

« - موتى إذا شئت ولكنك لن تذهبى إلى المدرسة.

- أموت لأنك تخنق حريتى، وأنا لا أطيق العيش بلا حرية.

- كبرت ولا يجوز أن تذهبى إلى المدرسة.

ـ كبرت ولهذا يجب أن أذهب إلى المدرسة».

واحدة بهذا الوصف ماذا يمكن أن يكون موقفها أمام القهر؟ لقد حملت قدرها وفكرها وقاومت. ترفض أن يكون عتريس زوجا لها «ـ ليهدد ما يشاء فلن أتزوجه»، وتواجها .. ورفضت بحزم أن تكون زوجة له. كيف تئد الحرية بشرعية شكلية؟ إنه يحاول أن يحصل على هذه الشكلية، وبكل ما أوتى من قوة وقهر.. ولكنها ترفض، ومع التهديد بالقتل ترد عليه فى عمق دلالى «تستطيع.. ولكنك لن تكون قد تزوجت منى»..

ومع هذا التراتب فى الدلالة يشف الرمز عن المعنى العميق فى ردها على عتريس: «إذا قتلتنى فإنى لن أموت، أنا أمل فى نفسك، فكرة فى ضميرك».

لقد جسدت فؤادة محورين كبيرين هما : الحرية والعدل. ومن ثم تصبح فكرة عامة وأملا منشودا. ويحق للكاتب أن يصفها بقوله: «نسمة من نسمات الحرية، وشعاع من ضيائها، ونغمة عميقة من موسيقاها».

• • فى «هارب من الأيام» تحددت المقاومة عبر التضاد فى تصوير الشخصيات التى وشت بما يقبض على الواقع من فساد. والعمدة فى الرواية نموذج للعمدة القديم بخصائصه ونقائصه، وبما يحمل فى داخله من مبررات سقوطه «فهو رجل متدين لا يترك فريضة، وهو فى نفس الوقت منحل مرتش، وهو بعد ذلك منافق داهية»، وشيخ البلد إبراهيم رجل شريف وقف ضد طلاق سعدية لفقر زوجها وظل يردد: «وما ذنبه إذا كان فقيرا».

وهو يوظف قدرته بحكم موضعه الاجتماعى فى سبيل الخير، ويصف نفسه فيقول: «أستطيع أن أحبس المياه فلا يراها إلا فى دموع عينيه.. ولكنى لم أفعل لأنى شريف».

وسيظل فى دائرة المجال الحاكمة قيمة شريفة ومثلا يحتذى ورأيا شجاعا «الحق يقال فى كل وقت يا شيخ زيدان.. طلقت سعدية من صالح لأنه فقير كره الله هذا والمؤمنون»، وهو يذكرنا بالمقولة الهادرة فى شىء من الخوف (الزواج باطل)، كما يذكرنا بالشيخ حسن أيضا.. حين لم يستجب لتهديد اللصوص.. إلا أنهم فى النهاية نفذوا وعيدهم وقتلوا ابنه. وقال معقبا فى ألم: «حسبتهم لصوصا ولم أحسب أنهم قتلة».

ولقد لجأ العمدة إلى لطيف بك يطلب منه المساعدة، وهو سلوك مقصود. فلماذا لم يلجأ إلى المركز، أو القانون أو السلطة ولجأ إلى مجرم آخر من خارج القرية؟ ويتحقق الهدف وتعود درية من قبضة الطغيان! لكن السؤال يظل يلح.. ولعل الإجابة أن تكون إسقاطا على مجريات الحياة والنظام فى الوطن آنذاك..

والمقاومة فى «شىء من الخوف» قامت على محاور ثلاثة: فؤادة، الشيخ إبراهيم، والجماعة. ويصرح الشيخ إبراهيم برأيه واضحًا بلا خوف فى زواج فؤادة «والله أن انطبقت السماء على الأرض فلن أسكت، هذا الزواج باطل، وإقامة فؤادة مع عتريس اعتداء على حقوق الله ولن نسكت»، ويرى أن هذا الاختطاف وهذا الزواج إنما هو اعتداء وهدم للدين والحياة معا.. وظل صامدا حتى

بعد مقتل ولده - وهو موقف مشابه لموقف الشيخ حسن - وقال فى صدق : «حق الله أحب إلى من حياة ولدى»، ويشترى الرجل قطعة من الطباشير ويكتب على حائط الجامع «زواج عتريس من فؤادة باطل..». ولقد جمعت بينه وبين فؤادة معان مشتركة، فكلاهما يعمر الحب قلبيهما.. حب الله والفضيلة.. وانتقل هذا الإحساس المشترك إلى الناس وتأجج كالجذوة.. لقد كانوا يحسون أن شيئا يجمعهم، وكل فرد كأنه الجماعة.. والجماعة كأنها فرد، كما يقول الكاتب، لقد أصبح الجميع فى واحد، مصداقًا للحكمة القديمة (الكل فى واحد)، ومن ثم يصبح للفرد قيمة وللجماعة كيانها المميز والمحترم، وتظفر الحرية برجالها الأشداء ويخلصون فؤادة من قبضة الطاغية..

●● ولغة الكاتب لغة آسرة، يتضح من خلالها القيم الفكرية المطروحة، وتتحدد عبر تركيباتها ملامح الشخصيات. واستوت اللغة فصيحة فى كل حال وتلونت بظلال النفس والحركة والوجدان، وحملت ملامح الذات المنسحقة، وجسدت الخوف٤٤ والقلق، وعكست ما تدمدم به النفس عبر حديث النفس، وجسمت الأشياء وألقت بماديتها، وحركت الأزمنة، وحملت الفكر والقيم. ولقد ساعد ذلك كله فى نقل الإحساس الجمالى وتوفير درجة من المتعة، والإبقاء على لذة المعايشة مع النص ومصائر الشخصيات..

ولنلق نظرة على حديث حافظ بعد زيارة عتريس له «.. أحدث شىء؟ هل كان عتريس هنا؟ عتريس بأكمله.. بجميعه هنا فى هذه

الحجرة؟ أقال ما قال فعلا: كيف؟ ما هذا الصمت إذن؟ أين الضجيج الذى كان يجب أن يملأ الدنيا من حولى؟.. ما هذا السكون.. أينقض عتريس على حياتى جميعها يختطف معنى هذه الحياة ثم يهدم الصمت ويشمل هذا السكون البارد فى غير اهتمام كأن شيئا ما يحدث؟».

لقد عبرت اللغة عن داخل النفس ورصدت التوتر النفسى الذى حل ونقلت ارتعاشات الخوف الكامن، ووشت بصراع درامى ذاتى.. وكثرت التساؤلات المصاحبة. إن هذه التساؤلات تعبر عن أزمة الرجل.. وحواره الصامت مع الواقع الجديد.. عتريس. ولقد ترك الكاتب وعى الشخصية يفرغ شحنته، وترك الدلالة لموقفين متناقضين.. لقد رقت اللغة وشفت.

.. وإذا كانت رواية «هارب من الأيام» تتسم بالميل إلى التعليق والمباشرة والوصف المشهدى، والتمهيد للحدث، فإن الكاتب فى رواية «شىء من الخوف» دخل إلى الحدث مباشرة، وكان الحدث نفسه أكثر كثافة وإيحاء وميلا إلى التجريد، ولم يقف عند ضمير بعينه، بل اتسعت الرواية لتشمل الضمائر الثلاثة: الغائب، والمخاطب، والمتكلم وبها مجتمعة وقف على حدود الموقف ونبض الشخصية.. وأدى ذلك إلى استخدام وسائل فنية كالتداعى وحديث النفس والاستبطان الداخلى، كما أدى إلى العلو بمستوى اللغة وشاعريتها.

ومما يميز اللغة هذا الولع بالوصف المشهدى، بحيث يتحول النص إلى صورة وصفية رائعة.. وهو وصف يتنامى مع السياق ويخدم الحدث ويكشف عن معالم الشخصية.. ويساهم فى تحديد أبعاد الموقف. كما أنه يحمل فى طياته إشارات إلى دلالات لها أهميتها فى دفع الحدث وتطويره.. ومن ثم يصبح أحد آليات البناء فى العمل.

والصورة الطبيعية تستخدم كمعادل نفسى وتعويضى لجانب الوجدان، وقد تأتى إيحاء بالتوقع، أو تعليقا على موقف، وتتحول الصياغة إلى شق شعرى يرتبط بالسياق فى وحدة متناغمة..

ولعلنا نجد ذلك بوفرة فى هارب من الأيام، وخاصة حين بدأ الصراع فى القرية وغلب على الصورة قتامة اللون، وسيادة الظلام، وخفوت الضوء فى المساء.. ووهن القمر، وبطء الحركة وسكونها.

● «أقبل المساء على قرية السلام وانتظر القمير ثم حبا إلى السماء واهنا».

● «أقبل المساء على القرية فآوى القوم جميعهم إلى البيوت يذودون عن أنفسهم ذلك الجو القاتل الذى شاع فى القرية»...

وتتحول الصورة اللغوية إلى تشكيل مرسوم ومؤطر بسخرية ناتجة عن المفارقة فى دلالة اللفظ. يصف الكاتب وطنية فيقول: «عجفاء بلا قوام على الإطلاق.. ينتهى جسدها من أعلى بكمية من الشعر الأسود الذى يتأبى على كل منديل.. تعقبه إلى أسفل جبهة ضيقة فعينان صغيرتان تحيط بهما مرتفعات ضخمة... إلخ».

ولقد حفلت النصوص - خاصة فى «هارب من الأيام» - بصور تشبيهية جميلة توضح المعنى وتجسده فى صورة مادية محسوسة.. وقد يرد معه نوع من التوقيع اللفظى الذى يجلب الموسيقى.. كما يساعد التكرار على تأكيد المعنى ويشى بالرمز. يصف الكاتب الآهة الساخنة فيقول : «آه عالية عريضة مرتفعة كصوت حيوان يعذب حيا فوق النيران فلا النيران تأكله، ولا هى عنه قصية. آه.. معذبة، والهة، حرة طويلة تنطلق من الأعماق وتجوب الجسم كله».. أية حركة تلك التى أعطاها للآه!!

ولكن الحوار فى «شىء من الخوف» كان له السيادة.. وكان وسيلة الكاتب لإبراز الشخصية، ولقد نما الحوار فساهم فى تقوية الحدث ودفعه، وأبان عما يقال وما يمكن أن يستنتج، بما يحمله من مضمون ودلالة.. ولتوضيح الدلالة يلجأ الكاتب إلى التفريع والتوزيع وصياغة المحكى بصياغة أخرى.. ولنأخذ نموذجا له فى الحوار الذى دار بين فؤادة وعتريس.

« - لماذا كل هذا؟ - كل ماذا؟ - هذا النفور - أنا لم أنفر ولم أغضب - فما قولك أننا لسنا زوجين - أننا لسنا زوجين - والكتاب؟ - باطل - والشهود؟ - مزورون - هل أنت واعية بما تقولين؟ - تمام الوعى».

.. ويبقى أن نشير إلى أن الروايتين التزمتا شكلا متماثلا تقريبا.. حيث يبدأ النص بالتقديم وتهيئة الجو وإظهار الشخصيات، ثم تتطور حركة الحدث فيتجاوز السكون والذاتية إلى

الواقع العام. حيث تدخل القرية ككل فى دائرة الصراع العام، فينقض محور الحركة محور السكون السابق، وتتلازم اللغة والسياق تلازما عضويا..

ونشير أيضا إلى إمكانية القول بأنهما رواية واحدة من جزأين. فحافظ برمزه، وكثافته وامتداده التاريخى تطور فكرى وفنى لشخصية العمدة، وفؤادة تطور نام لدرية، والشيخ إبراهيم تطور لفكرة المقاومة عند الحاج إبراهيم والشيخ حسن، ولم تكن «انعام» فى بنيتها الاجتماعية إلا تطورا جامعا لشخصيتى وطنية وسلمى.. وهذا يعنى أن «هارب من الأيام».. تعكس مرحلة ساهمت فى تحديد وتشكيل مرحلة أخرى جسدتها «شىء من الخوف».

وتطورت الدلالة من الجزئى إلى الكلى، ومن الواقع إلى الرمز، ومن التجسيم إلى التجريد.. ومن التمهيد إلى الدخول فيه، ومن الخلاص بالعنف إلى الخلاص بالحب.. ومن ضياع الفرد إلى وجود الفرد ضمن الجماعة.. ومن التعارض - فكريًا - بين العدل والحرية إلى ضرورة التزاوج بينهما.

خيوط السماء

ثروت أباظة

• خيوط السماء •

الواقع والحاجة والسلوك

•١•

بصدور رواية «خيوط السماء» يكون الأستاذ ثروت أباظة - فى رأيى - قد أنهى ثلاثيته الروائية التى تتخذ من البيئة والمجال الشعبى مادة للتعبير الروائى. وهو إن كان فى أعمال روائية بعينها قد عبر عن طبقة اجتماعية معينة، فإنه فى «هارب من الأيام» و «شىء من الخوف» قد أخلص للمجال الشعبى تماما، ثم جاءت «خيوط السماء» فجمعت بين الواقع الاجتماعى فى القرية والمدينة. ومبحث ثلاثيته الأساسى يكمن فى رصد الخلل فى بنية المجتمع المادى والثقافى.

واتخذ مردود هذا الخلل فى الروايتين السابقتين وعى الشخصية الرئيسية بالعلاقة بين الطغيان والحرية، السلطان والفرد، العدالة الاجتماعية والوسيلة الشرعية لتحقيقها. وإذا كان

القصد الروائى يهدف إلى استحالة التصالح بين هذه الثنائيات المتضادة والمتصادمة، فإن الحل قد جاء تقدميا بكل المقاييس، على يد الجماعة فى «شىء من الخوف». إن ثمة حركات ثلاثا تسيطر على الروايات المذكورة: الحركة الأولى، تتمثل فى إضفاء المشروعية على الإرهاب بإعلان شعار العدالة الاجتماعية، والثانية تبرز الصراع بين القوة والحق، وتأتى الحركة الثالثة لتستغل كل المفاسد وتلعب على كل الأطراف. فإذا كان العنف المبرر قد فشل فلماذا لا تلجأ الشخصية إلى الحركة الثالثة، حركة التلون والتسلل؟

والشخصية «المحور» فى الروايات متشابهة فى المنشأ والانتماء الطبقى المتدنى. ولكن السلوك اختلف ما بين العنف والتسلل، بل إن نهاية الشخصية واحدة، والمساحة الزمنية التى تفصل بين الروايات متقاربة - وكأن الثلاثية توصيف لأجيال مختلفة، كل جيل يطرح قضيته بطريقته الخاصة. والمادة الروائية قريبة من حياة الناس الطيبين الذين يعيشون فى الريف ويحملون خصائص فطرية فى التكوين والسلوك، بحيث يصبح الخروج على النمط الاجتماعى تحديا للأخلاق والنظام الفطرى العام، ومن ثم يضحى مجرد الزواج من راقصة فى مولد وصمة ونبذا واغترابا، وممارسة الطغيان هولاً وإعصارا يجتاح البناء، ولا يخلف - أيضا - سوى النبذ والاغتراب.

ولقد اهتم الكاتب بدراسة الشخصيات الأساسية.. كمال، عتريس، فرغلى، وبانتمائهم الطبقى المتدنى فكشف عن جوانب السوء والشر فى نفوسهم.

إن كمية الشر فى الروايات موجودة بدرجة لا نلمسها فى رواياته الأخرى. ولقد ساق تجاربه الإنسانية ليكشف النفس البشرية حين تسيطر عليها كمية هائلة من الغرائز الحيوانية. كما يعرى البيئة مجال نمو الشخصية وانتمائها ومن الجدل بين الاثنين، يرصد الكاتب الفكرة الوليدة من وراء هذا التصادم اللاإنسانى «حتى تنتصر الحياة على العدم، ويغلب الخير الشر».

.. والكاتب فى روايته «خيوط السماء» لم يعالج الشخصية من فراغ، بل أقامها وسط متغيرات نفسية واجتماعية، فى واقع محدد وزمان ممتد. ولقد كانت حركة المجتمع المائعة عاملا مساعدا فى إفساد الشخصية حتى أصبحت وجهًا عفنًا وذات ثقل ضاغط على الحياة نفسها، ولم يعد غريبا أن تحتشد الرواية - مثلها فى ذلك مثل الروايتين السابقتين - بقدر هائل من التوحش الإنسانى المتبادل بين الذات والموضوع، وهو محور فنى فى ثلاثيته. ولقد نجم هذا التوحش عن اختلال العلاقة. ويصبح المستوى العميق لهذه الأعمال تعرية للواقع وصولا لرأب الصدع وأملا فى استحداث علاقة جديدة تعيد التوازن المفقود، وتزيح هذا القلق الروحى الذى يعتور الكاتب نفسه «فى دنيا لا يستطيع الفنان فيها أن يشعر بالاستقرار» مما يثير لدى المبدع شعورا «بالتوق إلى قيام وحدة اجتماعية جديدة».

وطالما أن الروايات تدور بين ذوات تتصارع فى ظل مناخ موات، فإن ثالوثا جدليا يحكم الحركة فيها، والخط الأول هو البيئة -

المجال الشعبى الذى تتحرك فيه الشخصية - ويسميها «فيشر» بوحدة المنشأ. ويأتى الخط الثانى موازيا للأول لا يتمازج به وإن كان يتداخل، وهو المردود المنعكس على الذوات، ويصبح المردود فى الثلاثية إحساسا بالإحباط والغربة ثم النبذ الاجتماعى المفجر لحركة الرفض ثم يأتى الخط الثالث - (التركيب الجديد وهو إزالة التناقض والتلاؤم مع الواقع، والوحدة بين الذات والموضوع - والعودة إلى الفردوس -).

ولكن ثمة ملاحظة يجب ذكرها. فالرفض فى «هارب من الأيام» و «شىء من الخوف» كان رفضا تبادليا، فغياب الهدف ووقوع الشخصية فى أسر الذات وغربتها أوقع الجميع فى المتاهة. فلا المرفوض يسمح بدراسة الأسباب، ولا الرافض يتخلى عن حركته الغائصة فى أعماق ذاته. ولكن الرفض فى «خيوط السماء» كان رفضا توافقيا بين جميع الأطراف، ذلك لأن قضية الرواية تدور حول الفساد الاجتماعى والسياسى، فالكل يوافق - تحت السطح - على نمط الفساد - على حين يرفض بعضهم بعضا فوق السطح.

وكذلك بالنسبة للنهاية. فالنهاية فى الروايتين توحى بالتركيب الجديد وبالوحدة بين الذات والموضوع. ولكن النهاية، فى «خيوط السماء..» نهاية مفتوحة فليس هناك طغيان أمام الحرية، ولا عنف من أجل العدالة، وإنما هنا فساد اجتماعى يقبض على حركة المجتمع كله. إن النهاية تصبح بوابة إلى الأمل فى التغيير، ولم يتحقق هذا الأمل، فإن جاء موت فرغلى على يد ابنه - الجيل

الجديد - فإن الجيل الجديد نفسه جيل فاسد لا يصلح لإعادة الوحدة، أو لإبراز التركيب الجديد، الأمر الذى جعل النهاية فى الرواية مفتوحة..

ويطيب لى أن أذكر مقولة فكرية تتبناها الواقعية الجديدة تقول المقولة: «ليس وعى الناس هو الذى يحدد وجودهم - بل على العكس من ذلك، وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم. (النقد الأدبى - د. غنيمى هلال ص ٣٧٩ الطبعة الأولى). وليس من شك فى أن «فرغلى» فى «خيوط السماء» كان صفحة بيضاء يتحرك كما يفعل الصغار؛ إلى أن ووجه بمتغيرات، فوعاها، فأصابه الزلزال وتحدد وعيه وتشكل وجوده الاجتماعى، ومن ثم مردوده السلوكى الذى تبدى فى الرغبة فى الانتقام، فاستطاع أن يتسلل وأن يستثمر الخلل ثم يقبض عليه فى النهاية.

إنه عاش فى إطار الثالوث الجدلى الواقع والحاجة والسلوك.

ولقد حرصت على إيراد هذه المقولة لأبين أنه فى الفن - والفن وحده - يتخطى الكاتب كل الحدود ويتسامى على كل اتجاه، ولا يبقى إلا الإخلاص للفن وحركته الإبداعية.

إن ما يوجه إلى ثروت أباظة فى السياسة والفكر والفن مرده إلى طبقته وليس إلى فنه إن هذه الثلاثية جعلت منه كاتبا تقدميا من الطراز الأول، ولكن وضعه الاجتماعى ظل ماثلا أمام العيون. ولكن متى كان الوضع الاجتماعى - فى كلا الجانبين - محددا لإطار الفن، بل ومحددا للاتجاه نفسه!

«وفى كواليس توحة عرض فهيم الزواج وقبلت توحة». وهكذا أنهى فهيم الحوت خفير المزلقان حركة اهتمامه بتحية الملوانى راقصة الترك. ودافع الحركة هو وقوعه أسير هذا النوع من الجمال الأنثوى الذى لم يعرفه أبدا. فلقد كانت أمه «غاية فى القبح». ومن منطلق اللذة المفتقدة أقدم على الزواج بسرعة مذهلة تدفعه رغبة التعرف على نمط أنثوى جديد، ودغدغة فى المشاعر سيطرت عليه. ولم يكن غريبا أن تتجاهل القرية هذا الزواج «فلم يكن فهيم ذا شأن»، فسواء عند القرية «أن يتزوج من غزية» أو من غيرها. ولأن اللذة فى شىء محروم منه كانت وراء زواجه - كما كانت الادانة فيما بعد - فقد خبا فرح اللحظة وعادت الحياة إلى ملالتها «وتعود الأيام تدفع بعضها بعضا فى فتور وكسل».

وبدأت تحية تضيق بهذه الحياة لولا أن جثم على إرادتها جنين بدأ يتحرك فى أحشائها «فرضخت له وخضعت لسنن الزواج». ولم يقف الأمر عند حد الملالة التى عششت على جو البيت، فهو أمر قد تحتمله الأم ويجاهده الأب.

أما الإحساس بالنبذ فقد فاق كل توقع وهز كل ثابت مكين فى داخلها، فعاشت الأسرة منبوذة على أطراف القرية، وجاء الطفل فى هذا الجو المشحون بالتوتر والغربة والإحباط، فظل حبيس البيت لا يختلط بأطفال القرية، حتى جاءته الطعنة الأولى - وهو لا يدرى شيئا - فى بداية حياته التعليمية الأولى «ودخل إلى الفصل وهذا

الشعور بأنه منطقة منبوذة من الحياة يملأ نفسه ويهشمها تهشيما» وحين ألقى عليه المدرس بعبارة «اسمع أنت هنا تنسى البيت تماما» أحس بأن شيئا كبيرا فى داخله قد انهار، لكنه لم يعرف كنهه. وظل هذا الإحساس يضغط فى شكل شعور.. متسائل لا يفارقه «لماذا ينقبض عن كل أمثاله ليصبح مادة معزولة غير صالحة لأن تذوب فى الكل كما يذوب جميع هؤلاء الأفراد فى كل واحد». ولقد أوقعته إحباطات كثيرة فى دوامات لا نجاة منها إلا بالاستلاب عن الحياة والقيم، بل لقد رسمت له فى شبه قرار قدرى مصيره. أصبح «فرغلى» يذكرنا بالأبطال القدماء الذين كانوا يصارعون القوى الخارقة. إنه هو نفسه يصارع قوة خارقة من نوع آخر لها ثقلها وضغطها ووجودها العيانى، ومن ثم كان طبيعيا من الكاتب، وهو يهتم بأبراز الأحداث وتشابكاتها، أن يولى بالعناية والتحليل الدوافع الشخصية والنفسية والاجتماعية التى تبدو غائصة فى كمون مستتر خلف الحدث ووراء السلوك، وبحثا عن الماضى وعن القصد فى الحاضر.

وسيطرت تساؤلات «فرغلى» كمحاولة لإدراك العلاقات التى تربط الظواهر التى يعيشها «ما معنى أن يكون الإنسان غنيا وما معنى أن يكون فقيرا وما معنى أن يملك التلميذ أكثر من بدلة، وما معنى ألا يملك إلا بدلة واحدة، ما تلبث أن يحيط بها القدم فتتمزق أو ترتق ... إلخ». وهو نفس التساؤل الذى نبت فى ذهن كمال فى «هارب من الأيام» بما يوحى بوحدة المنشأ فى ثلاثيته الروائية.. فيقول : «أكل هذا الخير فى بيت واحد، تنعم به أسرة واحدة..

أهذا عدل يارب... هذا العتل الغليظ يتمتع بكل هذه الخيرات وأنا لا أملك شيئا ما ذنبى إذا كان أبى طبالا فكنت مثله؟» .. وهو تساؤل بدرجة أو بأخرى ينطبق على عتريس أيضا.. ولكن المنطلق فى الروايتين فى هذه الجزئية منطلق ذاتى فى حين أنه فى «خيوط السماء» منطلق ضد مجتمع بأكمله.

ويجمع الشخصيات الثلاث حدة الوعى لواقعهم فى احتكاكهم بالمجتمع وما ينشأ عن هذا التفاعل من مشكلات أو عقد نفسية. وهذا الوعى هو وراء إحساسهم بالإحباط ثم الغربة فالنبذ من المجتمع نفسه. وأقسى ما يدمر الذات الشعور بالاغتراب وسط مجتمع يتصورون أنه يعطيهم قدرا من التواصل والذاتية ويصبح رد الفعل هو التمرد خروجًا من دائرة الحصار.

ولقد حوصر فرغلى بين أم كارهة حاقدة «على ميلاده الذى حرمها من تحقيق ما أرادت أن ترجع إليه من حياة» وبين أب متخاذل مستسلم ومجتمع لا يريده، فانكفأ على نفسه صامتا قاسى القسمات فلم يعرف الضحك قط فكرهه «لأنه لم يصدر عنه أبدا وأنما صدر عليه»، ولقد ظل تعامله مع الأشياء من الخارج حتى يأتيه الزلزال، فهرب إلى الداخل وأنبهم الكون فى عينه، وتحول إلى عيون متهمة.. «أصبح الفناء جميعا عيونا تحيط به من كل متجه ويسفلها ابتسامة فيها سخرية وفيها احتقار وكانت الوجوه المتجهة إليه تحمل سمات الوحش وقد وجد فريسة هو واثق من افتراسها... حتى إذا أحاط تلاميذ المدرسة بالدكة ومن عليها خلع

أحد التلاميذ رباط عنقه وربطه حول وسطه وصاح - على وحدة ونص ياواد» وأدرك فرغلى بعد هذه الحادثة وضعه الطبيعى، فانفصل، واغترب، وحقد وداهم أمه وأباه فى قسوة شديدة، مما عجل بهرب أمه «فأحس أن شيئا كان يداهمه ويضع أنفه فى الرغام قد رفع عنه» وأصر أن يعوض المهانة بمزيد من النجاح «إنما هو ينجح لأنه لا يجد سببا يسقط من أجله وكأنما كان يقول لنفسه إنه يكفيه سقوط أهله».

ولقد حدث التحول فى السلوك، ويبرز ذلك استشهاده ببيت المتنبى الذى يقول :

إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا — الا تفارقهم فالرحلون هم

وإذا كانت خلاصة المتنبى بحثا عن وظيفة لتأكيد الذات المتضخمة، فإن حياة فرغلى بدأت منذ لحظة وعيه بمأساته بالبحث عن وسيلة لتأكيد الذات عبر سلوك متسلل راصد للخلل الاجتماعى، تحركه الحاجة ويستفزه العجز، فيهرب من مجتمع القرية كلها إلى عمته فى القاهرة ويعتوره إحساس بأنه سلعة معروضة للبيع والشراء، فهو لا يملك الاختيار، لقد فرض المجتمع عليه نوعية السلوك «إنما هى الحاجة التى تبيعه ولا يملك لسيطرتها دفعا»، فداس فى داخله كل معانى القيم والأخلاق، بل كفر بحقيقة الإيمان وافتقد الانتماء على المستوى الخاص والعام، وتمحور انتماؤه حول نفسه فلم يعد يهمه ما يقال عن الحرب والإنجليز والاستقلال، بل ما يهمه هو مواجهة هذا الغول المتوحش

الذى يدهمه فى كل لحظة ويذكره بحقيقة أهله وحقارة أمه، ولقد تضخم وعيه فقلب الحقائق وصاغها صياغة ذاتية تعنى الرفض الداخلى لكل ماهو ثابت وحقيقى. والحوار الذى دار بين فرغلى وزوج عمته، حين طلب منه أن يبحث له عن عمل، يشى بهذا الرفض والجحود.

- لا تخف على المذاكرة فأنا مصمم على النجاح.

- قل بإذن الله.

- لابد أن أنجح.

- كله بأمره يا فرغلى.

- أنا أذاكر تماما..

وبالرغم من تمرده الذى بدأ فى الحوار، وأخلاصه لذاته وإرادته إلا أنه ما أن يعلم أن العمل موجود حتى يهم «أن يقبل قدمه الحافية المسترخية على الكنبة»، ففى سبيل الحصول على ما يريد يضحى بما يحب أن يتبدى منه أو يقنع نفسه بوجوده «أنا لم أر فى الحياة إلا ضيقا ولم أعرف لنفسى ملجأ إلا نفسى»، ومن ثم لم يعد غريبا - وقد أصبح المال هو حاجته الأولى - أن ينخرط فى التنظيم الدينى، وانضمامه إلى الجماعة انضمام خاص جدا.. فعشرة جنيهات بالنسبة له مبلغ لا يستهان به. ومثلما فعل مع «الشبراوى» فعل مع التنظيم الشيوعى مع توصية من أمين التنظيم «بأن يعود نفسه على تعبيرات أكثر تقديمة.. عن البروليتاريا والجنة المنتظرة،

تماما مثل عبارات الجهاد فى سبيل الإسلام. ويستخدمه أيضا رجل النظام ويكشفه على حقيقته «أعرف أنك مع هؤلاء ومع هؤلاء وأنك فى نفسك لست فى خدمة أحد إلا مع نفسك». وتكتمل أضلاع المثلث لتحاصر فرغلى، ويقع وسط دائرة عدم الأخلاق .. وفى الصراع اللاّ أخلاقى تنتفى القيمة. إنه صراع القوى، وجاءت القوى الثلاث دون أن يبذل كبير جهد فلم يتركها، وإنما استغلها إلى النهاية وتسلل بها وفوقها حتى أمسك بكل الخيوط.

وإذا كانت الحاجة قد شكلته وأعادت صياغته وحددت دوافعه القوية، فإن عليه أن يصوغ أيضا التوافق بين الحاجة الذاتية وظروف الواقع، وذلك هو الجدل الذى سيطر على فرغلى وجعل منه بعد ذلك النمط القوى الفاسد. ولقد لجأ إلى «نديم الطوبجى» لينال الوساطة إلى العمل «وحين نال التوصية هجم على يد الباشا يريد أن يقبلها فإذا الباشا يختطف يده اختطافا من يدى فرغلى المصممتين.. استغفر الله يا بنى .. استغفر الله. لقد صنعت مستقبلى يا معالى الباشا. المستقبل لا يصنعه إلا اجتهادك وصلتك بربك.. لا يا أولاد الكلب تشترون دماءنا وذلنا بالكلام المنمق وتدعون أيضا طاعتكم لله..». وفى هذه العبارة تداخل السرد مع الحوار مع حديث النفس مما يشكل ملحظا جماليا عند الكاتب، والموقف تكرر مع زوج عمته، وسيتكرر فيما بعد. إنه موقف التصادم مع حقيقة الداخل والخارج.. مما يشى بازدواجية هائلة تشطر الشخصية وتقصمها.

ولأنه يريد أن يظل مسنودا من النظام ليحميه ويكشف له خبايا القاع لجأ إلى ضابط المباحث - بعد أن عين فى شركة الأثاث - ليخطب أخته «حياة». وكأنما سقط فيما هرب منه أبوه، ولجأ إليه جده، وكأنما هى وراثة جديدة موصولة من الجد إلى الأب. فإذا كان الجد تزوج من أجل منصب فى القرية، فلقد تزوج فرغلى من أجل الصعود إلى القمة، وإن تشابهت الزوجة فى القبح والدمامة يقول فرغلى عن زوجته : «... كيف استطاع وجهها أن يكتسب كل هذه الرجولة... فمن هذا الذى يمكن أن يتزوج حياة إلا ابن غزية وعامل تلغراف؟».

وأمسك فرغلى بالخيوط، ومارس الضغط، وتصدر العمل بعد أن كشف مفاسده، لكنه الكشف من أجل استغلاله لصالحه وأتى بمن كانوا يوما يحتقرونه ليعملوا تحت إمرته، فهاهو قد أصبح رجل المجتمع القوى «وأحس فرغلى أنه فى ربيع حياته .. نديم ويحيى وممدوح يعملون جميعا تحت رئاسته»، ورغم أن فرغلى وصل إلى قمة المجتمع إلا أن إرادته، التى فاخر كثيرا بأنها من أسباب مكوناته الخاصة، لم يستطع أن يبقى عليها، بل أدرك أن الإرادة مع الحاجة تتصادم، وأن التوق الجامح إلى تخليص ذاته من إحباطاتها القديمة وراء بيعه لذاته ووقوعه فى أسر الحاجة وفى قبضة الغير.. لقد وقع فيما حاول أن يتجاوزه.. فحينما تزوج من الفنانة المشهورة «إسعاد» فوجئ بضابط المباحث يطلب منه أن يتخلص منها، حدث هذا فى حوار متدن من الأخلاق «إنك تحاول الخروج من يدى - واللعبة تحتم على أن أمحوك قبل أن تفعل ذلك». ولأنه يريد لنفسه أن يظل كما هو العملاق المسيطر المتحكم، الذى

يمسك بين يديه مصائر الآخرين، طلق زوجته وضحى بابنه «ولّيمت الحب ولّيمت الابن الذى يسعى إلى ضمير الغيب، إذا كان هذا أو ذاك سيقف بينى وبين القمة التى أعتليها».

وإذا كان قد أعلن موت الحب، والتنكر لعاطفة الأبوة، فإن ابنه الذى جاء منبوذا هو الآخر قد أنهى حياة أبيه. لقد شب ابنه وهو يرى الظلم واقعا عليه وعلى أمه، فتملكه شر مستطير ، فالشر لا يثمر إلا شرا، والدائرة لابد ستنغلق على نفسها فلا الجيل الأول كان صالحا، ولا الجيل الجديد يملك الصلاح.. ويصبح «معتز» هو الآخر نبتا شائكا فى مجتمع قد انهارت أخلاقه وتحطمت قيمه. وافتقد الطهارة والقدرة. إنه إيحاء بوقوع جديد فى دائرة الثالوث الجدلى الرهيب: الواقع والحاجة والسلوك.

-٣-

وماذا بعد؟ فلا المجتمع الذى أفرخ فرغلى مجتمع صالح، ولا الذى مارس فيه حياته ووجوده صالح أيضا، ولا المجتمع الجديد الذى نشأ فيه جيل آخر كمعتز، صالح هو الآخر. فمن أين يأتى الصلاح؟ كيف نتفادى أخطاء الأمس البعيد، والقريب والحاضر لننطلق إلى آفاق جديدة تؤكد فيما تؤكد عليه إنسانية الإنسان وحريته ومواطنته الحقيقية بلا ظلال من نسب أو جاه أو سمعة أو أصل.. فهى كلها متممات وليست الأساس. وهذا هو السؤال الذى تطرحه الرواية فى النهاية، السؤال الذى يكشفه ما دار بين فرغلى وأبيه حين زاره وقد علم بأن ابنه قد علا شأنه.

- إن كنت ذقت الظلم حقا ما ظلمت.

- ما دمت ظلمت فلا يعنينى أن أظلم الناس.

- حتى أبوك.

- وخصوصا أبى.

- أجريمتى كبيرة إلى هذا الحد.

- اخترت أمى من السيرك. يكفى أنك جعلت أمى غزية.

ويسقط الابن من عين أبيه، ويصفه فى حسم وحدة: «أنك أكثر ميتا من الميتين».

والسؤال المطروح أيضا هو: كيف نحمى المجتمع من الميتين الأحياء؟ والإجابة على السؤال مفتوحة، وهو ما يشى بالنهاية المفتوحة للرواية على عكس روايتيه السابقتين.

ولكن ثمة ملحوظة يجدر الحديث عنها. فنظرة الكاتب إلى فرغلى نظرة قاسية، هائلة فى قسوتها، وكأنما يحمله هو وحده تبعة الفساد والإفساد، رغم أنه ليس إلا نتاج مجتمع مختل، ساعد على صياغة الجانب السيء فيه، فكان طبيعيا أن يأتى مثلما أتى، ومع ذلك فغضب الكاتب منصب أيضا، وبنفس الشراسة، على المجتمع والنظام.. وإذا كان الكاتب قد جعل فرغلى يجدف ويتنكر لأبوته ويتلذذ بعذابات الآخرين، ويتمنى أن يكون عطاؤه ظلما، كما وصله ظلما، فإن النمط المرسوم بدقة قد يخلو من صدق الواقع. وإن تنامى مع صدق المنظور الروائى، وقصد الكاتب بمعنى أن ما

صوره الكاتب عن طفولة فرغلى ونشأته الأولى ظلت - سيكلوجيا - غائصة فى وعيه لا تبرحه، وإنما تتراكم حدتها يوما بعد يوم، وظل هذا المرض ناكصا به دائما إلى النشأة الأولى، إلى الأب غير المبالى والأم الغزية والنبذ الأول من عيون الصغار، فخلق ذلك كله - فى اللاوعى - كائنا شائها منفصما، الأمر الذى أوصله - روائيا - إلى

ما قصد إليه الكاتب قصدا، ومن ثم كان صدق الرواية متناميا مع القصد الروائى، وإن كان يختلف عن الصدق الواقعى.

ورغم التراكمات الكثيرة التى أهالها الكاتب على فرغلى فهو إنسان صادق مع نفسه. وهذا الصدق مطلب أخلاقى ولو جاء بمفهوم المعاكسة، فلقد عرف قدره ووعى الطريق الذى يريده، إنه صدق أجدى بكثير من قشرة رهيفة جميلة تخفى فسادا لا تقوى عليه الحياة نفسها.

وثمة مستويان كامنان وراء الشخصية: المستوى الأول مستوى ظاهر وواضح؛ يتبدى من خلال القبض على الشخصية حتى النهاية كما سبق وتحدثنا عنه. أما المستوى الثانى، فهو ما يمكن أن نسميه المستوى العميق، أو معنى المعنى، وهو معنى مثار من خلال مواقف الشخصية ومجال حدوثها - إنه يعنى أن الخلل فى بناء المجتمع يفرز دوما مثل هذه الأنماط الاجتماعية، فالنمط لم يختر بيئته وإنما وجد فيها، وهو أمر يدعو الكاتب إلى تداركه، إنها الدعوة إلى إعادة التركيب، حتى لا يكون هؤلاء الحاقدون هم قادة المجتمع والمسئولون عنه. إنها إذن ليست رواية عن نمط بشرى

فـاسـد، وإنما هى فى الأسـاس رواية عن مـجـتـمع فـاسـد، يقـصـد الكاتب إلى تشكيله من جـديد تشكيـلا يحـفظ للفـرد إنسـانيـتـه وحـريتـه، وللجـمـاعـة تماسكها وطهـارتها.. ومن ثم يتـحقق للفنان المبـدع اكـتـشـاف رؤى فكرية جـديدة، وهـى أهم مـا فى ممارسـاتـه الإبداعية.

• ملامح جمالية ... •

ربما يكون من أهم الملامح الفنية فى رواية «خيوط السماء» للأستاذ ثروت أباظة هو حرص الكاتب على الاقتراب من القارئ، ذلك الاقتراب الذى يجعل للمتلقى للعمل دورا بارزا بالمشاركة فى صنع الأحداث، لا من منطق فعل الخلق الأدبى - فهو شىء خاص بالمبدع تماما - بل من خلال إعادة صياغة الحدث عبر مردوده النفسى على المتلقى. ومتلقى العمل - هنا - قد يستفزه الكاتب فيرفض القارئ فكرة الكاتب عن تصويره لموقف ما من مواقف الشخصية، الأمر الذى يجعل من المتلقى رافضا فمحاولا لإعادة الموقف ،ومن ثم يبنى تصوراته هو حول هذا الموقف، ليبدأ مراجعة فكر الكاتب مرة أخرى حول الشخصية وما يتبعها من أحداث. ويتضح ذلك فى مواقف (فرغلى) مع زملائه فى المدرسة. وأيضا فإن متلقى العمل يقف مبهورا أمام دراسة الشخصية وتحولاتها عبر علاقات معقدة فى بنية المجتمع فيقابلها بالرضى. وفى كلتا

الحالتين يقبض الكاتب على القارىء ليجعله مشاركا للعمل. رفض أو اقتنع.. من خلال تعبير يجمع بين جمال السرد وطواعية الحوار، والغوص فى داخل الشخصية المحورية ومردودها النفسى والسلوكى فى أسلوب يتسم فى جانب كبير منه بالجمال اللفظى والموسيقى والإيقاع المتعدد لدرجات الصياغة فى إطار الموقف والحدث العام.

وقبل الدخول فى تفاصيل الملمح السابق، يجدر بنا أن نحدد ملمحا جماليا مشتركا بين رواياته «هارب من الأيام» - «وشىء من الخوف» وأخيرًا «خيوط السماء» حيث أزعم فى اقتناع أن الروايات تكون ثلاثية روائية اكتملت خيوطها بصدور الرواية الأخيرة. ففى خيوط السماء اختار الكاتب شخصيته المحورية من بيئة محدودة لها مجالها الشعبى الخاص وملامحها المميزة التى وضحت من خلال رصده التعبيرى للحدث الكلى - إنها البيئة الفقيرة المتدنية. والكاتب رغم عمقه التصويرى، ورصده للمعاناة التى تعيشها أسرة «فرغلى»، لم يقع فى أسر المادة الزخمة التى يمكن أن تعطيها أمثال هذه البيئة الشعبية، بما تزخر به من تعقد فى العلاقات وإحباطات فى الآمال، وتصادم فى الأحلام والرؤى، مما يشى بقدر هائل من التوتر والصراع، إلا أن الكاتب تجاوز التفاصيل وأن أبقى على ما تعطيه من مدلولات جعلته يرتفع بالشخصية إلى مستوى النمط العام. فتشابه فرغلى مع غيره - كمال وعتريس - ممن ينشأون نفس النشأة، يعنى أن ثمة دائرة رمزية تحرك فيها الكاتب، حيث بدأ بالعام - الواقع، فالخاص - فرغلى - فالعام مرة ثانية - الرمز.

وفى إطار هذه الدائرة وضح فكره السياسى والاجتماعى، وهو فكر منحاز، ذلك لأن «الحيدة فى الفن مستحيلة»، فهو يقصد من وراء تدخله فى اختيار الأحداث والمواقف إلى الرغبة فى تغيير الواقع الذى أفرز هذه الأنماط الخارجية على الأعراف والقانون.

وإذا كان هذا الملمح قاسما مشتركا بين رواياته الثلاث، فإن الجديد فى «خيوط السماء» - كما قلت - هو الاقتراب من المتلقى اقترابا يجعله مشاركا فى إعادة صياغة العمل الإبداعى عن طريق الرفض أو التأويل، أو التبرير، ومن ثم فهو يتوسل إلى ذلك بإفاداته الواضحة فى مجال التراث الشعبى فى طريقة الحكى. فالحكاية الشعبية تقوم بتقديم الشخصية - وعينها على القارئ أو المستمع - فى مجال الواقع العام والخاص، وما ينجم عنهما من صراع وتصادم. فالنبذ الاجتماعى «لفرغلى» يعادل ما يعتور البطل الشعبى من نقص أو تهديد، ومن ثم يبدأ الحدث فى التحرك وصولا إلى علاج النقص أو مواجهة النبذ ويصبح «هذا الكائن الصغير المهمل يحمل بين جنباته قوة كبيرة قادرة على تحطيم العقبات وتغيير التاريخ».

وقد تكون الإفادة من التراث إفادة فى إطار فكرى معكوس؛ ذلك أن البطل الشعبى «يتمرد على ماهو سلبى فى مجتمعه، ويسلك مسلكا يحطم به هذا الواقع السلبى»، ولقد انعكس هذا المفهوم - مما يوحى بقصدية الكاتب واستقلاله فى مجال التأثر - فى إطار معكوس. فبدلا من تمرد «فرغلى» على كل ماهو سلبى، استثمر هو

كل ماهو سلبى لصالحه، ومن ثم تغير مفهوم البطل فى الرواية عنه فى التراث الشعبى، وتصبح العبارة التساؤلية «.. لماذا ينقبض عن كل أمثاله ليصبح مادة معزولة غير صالحة لأن تذوب فى الكل، كما يذوب جميع هؤلاء الأفراد فى كل واحد؟».. تصبح إيقاعا حادا يسرى تحت سطح الأحداث وخلف قناع الشخصية ليحركهما معا. إنه محرك الفعل لإدراك جوهر العلاقة ثم فردها وغزلها من جديد.

ولقد خلص نصف الرواية تماما للغوص حول طبيعة الإحساس بالنبذ وكيفية مواجهته، وهو وراء الاسترسال فى الأحداث وفى المكان والزمان - حتى إذا اهتدى «فرغلى» إلى بداية الخيط قفز الزمان بنوعيه الآلى والنفسى - وانطوى زمان طويل عبر نصفها الآخر. فحين صور فرغلى المستندات فى شركة الأثاث التى عمل بها «.. تجمعت بين يديه عشرات المشروعات، لو قدم واحدا منها إلى النيابة لانفتحت أبواب السجن..» - والشخصية التى تمسك فى يدها هذه الخيوط هى نفسها الشخصية العاجزة عن الإمساك بمصيرها حين وقفت فى قبضة رجل النظام فسيرها حسب هواه ونظامه، فأترعوا جميعا فسادا. وبناء الشخصية بهذه الصورة يؤدى - فنيا - إلى مزيد من التوتر والصراع الداخلى.

والانهيار هو مصير الشخصية المشروخة والمتصدعة إنه انهيار يأتى حتما حين تعجز الذات عن رأب الصدع. وكان جميلا من الكاتب أن يمزج بين الانهيار المادى والانهيار النفسى. انهيار مبانى الجامعة التى قامت شركته ببنائها، وانهياره هو نفسيا.

«عجب ـ فرغلى ـ أن تخرج الطبيعة عن ملكه وتتمرد بقوانينها على مشيئته ورغباته ولم يتصور أن ينهار بناء الجامعة دون أمر منه... وقد عاش عمره لا يفصح عما يعتمل بنفسه..». والشخصية منذ البدء حملت فى تكوينها الاجتماعى والنفسى مبررات سقوطها وانهيارها ـ وتلك هى المراحل الأساسية فى تكوين الشخصية وبنائها الفنى. وكل ما تبعها كان روافد لإنمائها ـ ولكن المعالجة الفنية اختلفت عند كل مرحلة، فلقد مال السرد إلى التفصيل وبطء الأحداث، وتتبع الروافد، واستكناه غور الشخصية، على حين أسرع ـ من منتصف الرواية ـ أحداثا وزمانا ـ ليؤكد على نمط جديد للشخصية، نمط هو من إنتاج أنماط مثل «فرغلى». ولقد قصد الكاتب بذلك إلى إحداث ثنائيات ضدية فى الفكر كما هى فى النسق.

فالكاتب يرى أن النظام العام، والشرعية فى ممارسة الحياة والالتزام الأخلاقى والإيمان بالحرية والواجب والقيم الحضارية.. كل ذلك يفرز قوى سوية تتنامى وتتزامن مع الإطار الكلى فى حركته المنضبطة.. وهو المعنى الذى يقصده الكاتب، ولكنه المعنى الكامن تحت السطح، إنه المستوى العميق فى الرواية.. فى حين يدلنا المستوى السطحى على أن الشر ينتج عن كم هائل من الفوضى فى الحركة والنظام، فضلا عن تميع القيم والمقدسات وافتقاد القدرة والمثل .. البذرة الصالحة لإنبات الفساد. والكاتب ينحاز إلى الحد الأول من الثنائية الجمالية، لأنها إعلاء للحياة، وللفرد وللجماعة... مثلثه الفكرى الذى يلتزم به فى رواياته

الثلاث.. ومن ثم كان طبيعيا - وهو أمر يختص أيضا ببناء الحكاية الشعبية - أن يأتى الحل عن طريق الشر.. وهو حل يدينه الكاتب، كما أدانه فى روايته «هارب من الأيام»، مما يجعل نهاية الرواية مفتوحة - فان يأتى الحل بمجهود فردى وبثأر شخصى من جيل مهتز، ليس هو الحل الأمثل، وكأنما يريد الكاتب - جماليا - أن يبقى على حالة الصراع، فلا القضاء على الشر، أو على الخير يجعل الحياة ذات جانب أحادى (وهو ما ينافى نظامها الثنائى المتعارض).. وهو المجال الصالح للتعبير الجمالى فى الحكاية الشعبية - ولكنه فى الفكر دعوة إلى استيلاد مستوى جديد من حركة الجدل بين الثنائيات - مستوى يكثر فيه الخير ويقل الشر.

وإذا كان الكاتب قد أجاد رسم شخصية «فرغلى»، فهو لم يغفل التعبير الموحى فى رسم الشخصيات الثانوية الأخرى التى رفدت الشخصية المحورية وساعدت على إنمائها - ومن أهم هذه الشخصيات شخصية الأم فَتحيّة الملوانى غزية الترك حملت فى داخلها مبررات تحولها - ولقد صور الكاتب لحظة التحول هذه تصويرا بارعا مما يعطى لهروبها مبررا عضويا متناميا مع حركة الصراع المشتجر داخلها - إن زيارتها للترك كانت زلزالا نفض ملالة شرسة مرحت فى داخلها «ما هذا الشعور الذى تولى تحية .. أنى أعيش.. هذا هو مكانى .. كأنى كنت فى قبر وعدت إلى الحياة». والكاتب، وهو يرصد انفعالها، لجأ إلى أسلوبين امتزجا فى وحدة السرد فجاء السؤال الأول سردا خارجيا يرصد المتغيرات النفسية التى سيطرت على «تحية» من الخارج، واختيار كلمة «تولى» يعطى

الإحساس بقوة الشعور وسيطرته وتملكه مما يوحى بوقوعها فى قبضته. واستخدام ضمير الأنا، أكثر الضمائر التصاقا بالذات، فى مناجاة ذاتية استبطانية تكشف لنا عن شعور هادر طغى عليها فجأة. لقد كان التواجد مثيرا انفعاليا خالصا، فجاءت المقابلة اللفظية عاملا من عوامل الإبانة عن طبيعة الانفعال. فلفظة «قبر» بما توحى به من موت وموات.. وملالة «ملالة تملأ وقتها جميعا».. تقابل لفظة «حياة» بما توحى به أيضا من استشراف لعالم تحس فيه بذاتها على مستوى بنائها الانفعالى الخاص بها. ومن ثم جاءت صيحتها «أنى أعيش» أشبه بصيحة اكتشاف تساؤلى، تشعرنا بأن المكان ليس مكانها، ولا الزمان زمانها النفسى، وهو ما توضحه أداة الاستفهام (أنى..).

لقد استطاع الكاتب أن يقبض على شخصية «تحية» فى ملالتها، وحلمها، وخوفها وانفعالها وهروبها، مما جعلها من الشخصيات التى لا تنسى فى الرواية. مثلها فى ذلك مثل شخصية الأب اللامبالى المستكين. ولقد فرقت الرواية - فى هذه الجزئية بالذات - بين أفراد يعيشون فى بيئة اجتماعية لهم ارتباط بأصول وأنساب معروفة وبين («آحاد» سيقتحمون هذا المجتمع اقتحاما وهم أدنى إلى الطفيليات الاجتماعية). ولتوضيح نوعية هذه الآحاد يلجأ الكاتب إلى الماضى البعيد، وهى خاصية فنية لها أصولها فى التراث الشعبى؛ فحديث الكاتب عن جد فرغلى الخفير الحريص على وظيفته كل الحرص والذى يخطب ابنة شيخ الخفراء الدميمة وصولا إلى المكانة، ماض بعيد، وهو وراء سقوط الأب - فهيم - فى

قبضة الإحساس بلذة أنثوية مغايرة للدمامة وجدها فى «تحية»، وهو أيضا وراء «فرغلى» فى اختياره لزوجته الدميمة لمجرد كونها أختا لضابط المباحث، وصولا - أيضا - إلى المركز.. وكأنما يريد الكاتب أن يؤكد، بطريقة أو بأخرى، أن سلوكيات الزمان الحاضر ولادات عسرة لزمان بعيد، كما لو كانت أصلا مُوَّرثا.

ولتوضيح هذا الماضى البعيد تتداخل القصص وتبدو إيقاعات هامشية على جسم الحدث الروائى، ولكنها تحمل مدلولات لدراسة الطبيعة الإنسانية، ومن ثم تتكرر عبارة «وهذه قصة أخرى ولكن قصيرة..»، ليقطع بها خيط القصة الأساسى وليقترب بها من طريقة القص فى التراث الشعبى.. ولكن تكنيك تداخل القصص الجزئية عبر السرد لم يستمر، وإنما كان القصد منه الأيغال فى تاريخ أسرة «فرغلى» انطلاقا من مبدأ تأثير البيئة الخاصة على الفرد بالإضافة إلى مجموع الاستعدادات الفطرية التى تميز الشخصية ذاتها.

وإذا كان الكاتب حريصا على الإيحاء بتواجده - كطبيعة الراوى فى التراث الشعبى - فليس غريبا إذن أن يكون صوت الراوى فى الرواية عاليا، إنه إشعار بالحضور، بل بالإلحاح عليه - فهو مثلا يقول: «وعلى أية حال أتظنون أنكم ستعرفون عمن أحكى»، وفى موضع آخر يقول: «وعلى كل حال فأنت تعرف أن هوايتى وحرفتى فى الحياة أن أحكى، فإذا لم أحك فماذا أفعل..»، وكأنما أحس بأن عقل القارىء قد يصدم بهذا التأكيد الملح على الحضور وفرض

الذات، فأسرع فى موضع آخر إلى دفع الإحساس بمبررات الهدف منها إحداث الرضى لدى القارىء «والحكاية فى ذاتها لا تعترض عليها الأديان، فكل الكتب السماوية لها قصصها، وكل الكتب السماوية تتخذ من هذه الحكاية وسيلة لتضرب بها الأمثال للناس لعلهم يعقلون». وإذا أخذنا هذا اللون من التعبير بمنأى عن منهجه الروائى فى قربه من التراث الشعبى، لكان تعبيرا مقحما بعيدا عن مواضعات الفن وقريبا من الأنانية المفرطة.. والكاتب لا يقصد إليه قصدا، وإنما يهدف إلى إحداث اتصال بين العمل والقارئ، حتى تصل الرسالة الأخلاقية والاجتماعية - هدف التراث الشعبى كله - إلى القارىء لعله يعقلها. ولما كان الكاتب حاضرا فهو حريص أيضا على حضور القارىء، وهو ما يبرر استخدام ضمير الخطاب، وكذلك التبسط فى القول والقص معتمدا على جزئيات صغيرة متتابعة منها مثلا التضمين .. والتضمين - وهو من صميم بناء الحكاية الشعبية - قد يكون فى إيراد نص قرآنى: «أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا..» - ولقد أورده فى مجال علو صوت الراوى حين أبان عن حرفته الروائية.. وكأنما - وعينه على القارىء - يريد أن يستل منه شبهة الكراهية.. أو قد يلمح بأن العمل الروائى - بمنطق ساخر - هو نوع من أكل لحوم الموتى بل والأحياء أيضا.

كما لجأ إلى التضمين الشعرى حين أورد بيت المتنبى :

إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا ألا تفارقهم فالراحلون هم

والمعنى العميق للبيت يكمن فى محاولة فرغلى التعبير عن راحته بهروب أمه. ولكن قصد السخرية وارد أيضا. فالمتنبى عاش عمره باحثًا عن ولاية ومكانة عالية مع إحساس عات بالفوقية.. فهو الذى يقول :

وقلبى من الملوك وإن كان لسانى مع الشعراء

وفرغلى - أيضا - باحث عن الوظيفة مع إحساس عات بالدونية.. وهكذا لم يأت التضمين لمجرد إيراد شواهد، إنما جاء كشفا لنمط الشخصية وتعرية لها..

.. والحكمة - كلازمة فنية - إحدى الجزئيات الصغيرة التى تتسم بها الرواية كمنهج يقترب من التأصيل الشعبى. فهى العظة، والتجربة، والخبرة، وهى أيضا.. ترفع قيمة صاحبها فى عين القارىء أو السامع وهو يورد الحكمة «ولابد لكل جديد أن يصيبه القدم» ليكشف عن هول ما يترتب على هذا التغيير المستمر على الشخصية.

والحكمة «وللنفس أمام الحياة سراديب وطرق خفية تمكنها من قبول الحياة واحتمال لحظاتها البطيئة الثقيلة، العاتية والسريعة، الرعناء والعابثة فى آن..» توطئة للدخول إلى عالم تحية وهو عالم تترصده الثنائيات المتقابلة، وهى إشعار بترقب التغير والتحول الذى سيصيب الشخصية، مما يؤدى إلى إمساك القارىء بلحظة التشويق.

والتعليق على الأحداث - لازمة فنية - فهو لا يترك الأحداث تسير سيرها الطبيعى - وهو ما يتفق مع حضور الكاتب - ولكنه يقطعها ليعلق عليها - وكأنها ليست من صنعه، وليس خالقا لها، أو كأنه يوحى بأن تيارا من الأحداث يجرى، فيكون التعليق فرصة للراحة من اللهاث. إنها وقفات مقصود منها الزج بالقارىء - فى تسلل فنى - للمشاركة فى العمل حتى يتهيأ لتلقى الرسالة - يقول - معلقا - على موقف «إسعاد» حين وصلتها ورقة الطلاق من زوجها فرغلى «ولكن الأنثى قد تدرك أن الحريق حريق، ومع ذلك تندفع إليه فى وعى واصرار وعلم وخطى ثابتات مدركة، فإذا أحاطت بها النيران واشتعلت بفؤادها والتهمت مشاعرها وكيانها أصابها انهيار من فوجىء بالأمر». وهو تعليق يتصل بطبيعة الأنثى، ولكنه هنا يأخذ خصوصية متفردة متصلة بشخصية معينة، شخصية الفنانة التى أدركت أنها تستطيع أن تصل عن طريق «فرغلى» بعد أن أصبح رجل المجتمع، وهى تعى محاذير الطريق ولكنها تغض الطرف، فإذا جاء ما توقعته - فى لحظة الإغماض - بدا لها الأمر مفاجأة.

واستتبع التعليق نوعا من التلخيص لتذكير القارىء بخلاصة الأحداث ليهيىء ذهنه لاستقبال ما يجد - وكأنما يجلس الكاتب على منصة ليحكى. فحينَ ذهب فرغلى إلى مدرسة المركز كان فى هذه المدرسة «مصدرا يضحك الآخرين، ثم كان زعيما لحزب الحاقدين والحقد... إلخ». والعبارة الطويلة تلخيص لمواقف سبق أن أوردها الكاتب فى فصول سابقة، وأيضا العبارة الثالثة، التى تكررت بمعنى

أو بآخر بطريقة تشبه الإيقاع المتعدد الدرجات «... وكذلك كان شأنه فى المدرسة فكل تلميذ فى المدرسة، يعلم أن بينهم تلميذا أمه راقصة، والقدامى يبلغون الجدد وليحتقره منهم من يحتقره وليشفق من يشفق. وليرفضه من يشاء أن يرفضه.. إلخ»، وهى كلها مواقف روائية مسبوقة ولكنه يهدف من ورائه إلى التوضيح مثلما هدف من التعليق إلى تأكيد المعنى.

كما أن استخدام التبرير جاء من منظورين مختلفين : الأول تبرير خاص بالشخصية ذاتها يدور حول عمل مضى أو عمل سيجد. والثانى يكمن فى معنى التبرير نفسه حين يكون الأمر ناتجا عن خطأ فى السلوك الناتج عن طبيعة الشخصية ونظرتها إلى الأشياء.

«وكان مطمئنا إلى أنه يملك شيئا لا يملكه إلا القلة النادرة من الناس. إن أمه راقصة ومن كانت أمه راقصة فى المجتمع المصرى فهو... يستطيع أن يلح وأن يقبل أى حذاء..».

ولقد نتج عن هذه الجزئيات الفنية لازمة فنية أخرى تنتشر على مساحة العمل الروائى بدرجة ملحوظة وهى لازمة التكرار، تكرار الجمل والألفاظ والمعنى. والتكرار يكشف عن داخل الذات ويبين بعض دخائلها (نديم .. نديم) فاللفظة الأولى وردت عفو الخاطر حين استرجع فرغلى بعض الأسماء التى تستطيع أن تعاونه فى ايجاد عمل له بعد حصوله على البكالريوس.. ولكن اللفظة الثانية تكررت بقصدية واضحة.. حيث تصبح بوابة الوصول إلى الباشا فالواسطة، ومن ثم يصبح للتكرار معنى وجدانى، كما تشع اللفظة

بإشعاعات عالم بأكمله يدينه ويحلم به فى نفس الوقت «ليصحب معه صديقه نديم.. نديم.. لابد أن نديم يعرف الباشا.. فنديم من عائلة فيها أغنياء ولاسمها طنين لا تخطئه الأذن نديم الطوبجى..».
ولأن نديم له ثقل وجدانى تكررت اللفظة فى عبارة صغيرة مرات عدة.. وقد يصبح التكرار إيقاعات على وتر البطل المعضل، ايهاما بالغوص فى مكوناته المعقدة «إنه هو نفسه سيتمنى أن يشتم أمه وأباه، لا بأس أن يحتقره زملاؤه، بل لا بأس أن يحتقره الفراشون، لا بأس.. لا بأس بأى شىء»، التكرار هنا يولد شعورا بالجهامة، كما يوحى باستسلام الشخصية، وانقيادها الذليل وراء الهوان والإحساس بالدونية التى ولدت فيه الرضى باللامبالاة.. إنها الخطوة إلى ثأره فيما بعد من المجتمع وتأتى ألفاظ مثل (العجيب، عجيب، عجيبا، والغريب، ليس غريبا، ليس عجيبا..) وغيرها فى مجالات التعليق الروائى على مواقف الشخصية.

والكاتب يتوسل بذلك كله إلى إحداث تقارب بين إبداعه الروائى وبين فن القص الشعبى. وإذا كان السرد فى القصص الشعبى يتميز فيما يتميز به (بالحرية والمرونة ومسايرة العقول والأمزجة والمواقف) فإن الكاتب «في خيوط السماء» كان مدركا تماما - دون الوقوع فى جماليات التراث - بالرابطة بين «فكرة التعبير والتصوير من جهة وفكرة التوصيل إلى ذهن القارىء» من جهة أخرى فالتجربة المعبر عنها يجب أن يحسها القارىء إحساسا كاملا بما تحمله من جاذبية «إدراكية كامنة» تسعى إلى تحقيق التأمل. ولاشك أن القصد من العمل الفنى يتحقق على مستوى الفكر والفن حين

ينجح الكاتب فى نقل التجربة إلى القارىء «نقلا من ذهن إلى ذهن ومن فكر إلى فكر، ومن نسق تعبيرى إلى مردود انفعالى يحقق التأثر». وإننى أعتقد أن الرواية قد نجحت فى تحقيق هذا الملمح الجمالى الرئيسى - الذى أدرت مقالى حوله، ولكن الرواية لا تقوم فقط على هذا الملمح المحور فثمة ملامح جمالية أخرى تتصل بالعمل الروائى ذاته كنسق تعبيرى خالص، يجدر بنا أن نشير إليها دون إغفالها.

فالرواية بدأت بالتساؤل المصحوب بالتعجب الإنكارى للتأكيد على اللاجدوى من حصول فرغلى على شهادته العالية، وعلى العجز المصاحب للشخصية والذى يستتبع البحث عن وسيلة.

إن المفتتح الأسلوبى فى الرواية يشى بالدلالة العامة لحالة الحصار التى وقع فيها فرغلى، ويثير توقعات وجدانية سلوكية صاحبت البطل فى بحثه عن مخرج للمأزق المعضل الذى حاصره عن طريق النفوذ الخارجى، وليس عن طريق الغوص فى الداخل لاستخراج عنصر الإرادة الكامن. ومن ثم تحددت منذ الأسطر الثلاثة الأولى الدائرة التى سيلعب فى اطارها البطل وتتحدد بها مردودات فعله «بكالوريوس التجارة.. ثم ماذا؟ من أين له بعمل .. مصر تعانى .. والحكومة لا تعين أحدًا. فإذا فعلت فبمقدار - وهذا المقدار لا يناله إلى من يعرف صاحب نفوذ.. صاحب نفوذ!!..» .. ويلاحظ أن صاحب نفوذ، الثانية، إشارة مدهوشة مكتشفة تفتح مغاليق الحركة الوجدانية فيما بعد.

لقد تواصلت التساؤلات بكثرة على مدار العمل ككل لتعكس قلقا واهتزازا واستقراء لعالم جديد ومتغير، فكثرت أدوات الاستفهام الدالة على الإنكار أو الدهشة أو الرفض أو الرغبة فى التعرف، وظلت تصاحب الشخصية من البداية حتى النهاية.. «لماذا ينقبض عن أمثاله ليصبح مادة معزولة؟»، «وماذا كون هو حتى لا يواجه من الحياة ما يواجهه أمثاله».. ، «لم يكن يرى إلا عينين تقدحان شررا.. أهو شرر الحقد أم شرر الغيظ، أم شرر السخط»، «ما هذه الابتسامة الصارخة بالتهديد التى ترتسم على أفواههم» .. وغير ذلك كثير.. والتساؤلات المصاحبة لحركة الوجدان النفسى مردودات ذاتية تشكلت فيما بعد سلوكا قابضا على المصائر البشرية.

ورغم أن التساؤلات تعنى القرب من الذات، بل وملاصقتها لها، إلا أن حديث الذات بالقياس إلى مساحة السرد الخارجى جاء قليلا، رغم ما توحى به الشخصية من اهتزاز وتوتر وصراع، وهى أمور يكون ارتباطها بقاع الذات والوعى ارتباطا متناميا. ولكن «فرغلى» جاء على العكس تماما.. بالرغم من إحساسه بكل هذا القلق والإحباط.. فتصالح مع ذاته ولم يعد يهمه ما يخجل منه وتفرغ لصراعه مع الخارج وكان حديث الذات عنده صوت إدانة خافت لا يقوى على اظهاره، وذلك عن طريق ملاحظاته الحرة الواعية المؤلمة عن الشخصيات الأخرى. ولقد جاء فصل «دنيا جديدة» فى الرواية خالصا أو يكاد يكون خالصا لحديث الذات لارتباطه بمراجعة فرغلى لحياته، وظهر ضمير المتكلم الذى كان غائبا ومنسحقا بعد أن مارس الفعل وأظهر القوة. ويتضح ذلك فى

موقفين: الأول فى حواره مع زوج عمته بعد أن ذهب إلى القاهرة وعاش معهم وطلب من زوج عمته أن يبحث له عن عمل «. أما هنا فهم لا يعرفونك ولا يعرفون شيئا عنك..

ابن الكلب يشير إلى أمى مرة أخرى طبعا سأجدها أمامى وهل فى هذا شك».

- ليس من الضرورى أن تكون المقهى قريبة من بيت حضرتك.

وفى الحوار برز حديث الذات عبر ضميرى الأنا المسحوق - وتقابلت الألفاظ الداخلية مع الألفاظ الخارجية (ابن الكلب - حضرتك) لتعكس مجموعة المؤثرات الضاغطة على الشخصية، والموقف الثانى يتضح بعد أن أصبح فرغلى رجل المجتمع القوى فبدأ ضمير الأنا واعيا ومتسلطا حتى النهاية «لم يبق منى اليوم إلا فرغلى العملاق المسيطر المتحكم الذى بين يديه مصائر آخرين، إذن فلألق بهم على منضدة مواهبى وأنظر.. فليمت الحب - وليمت الابن الذى يسعى إلىَّ من ضمير الغيب إذا كان هذا أو ذاك سيقف بينى وبين القمة التى أعتليها..».

ولاشك أن الكلمات التى تحرك عبرها ضمير الأنا رسمت صورة واضحة للمصير البشع الذى يمكن أن ينتهى إليه فرغلى. فكلمات (العملاق - المتحكم) تصبح مقدمة طبيعية لسيطرة المشاعر الجهمة، وانسحاب القيم النبيلة من حياته (الحب - الابن).

ولأن فرغلى عاش معانيا من الحب المفتقد مات به.. مات حين أوعز ابنه إلى من يقتله بالسم لتكتمل الدائرة التى صنعها وعاش فيها.

العـودة إلـى المنفى

أبو المعاطى أبو النجـا

العودة إلى المنفى

أقيمت عدة احتفاليات ثقافية بمناسبة مرور مائة عام على وفاة عبدالله النديم أحد رواد حركة الأستنارة فى مصر، وواحد ممن وضع يده على نبض الإنسان المصرى وعمل على رفع الظلم عنه وتحقيق السعادة له وللأجيال التالية.. وربما لم يحظ الرجل بالاهتمام الواجب.. إلا أنه نال حظًا فى الأعمال الأدبية التى تناولت هذه الحقبة المليئة بالتحولات.. ومن هذه الأعمال الروائية الرائدة فى هذا المجال رواية الكاتب المجيد الأستاذ أبو المعاطى أبو النجا «العودة إلى المنفى» والتى صدرت فى جزءين [1].

وأبو المعاطى أبو النجا كاتب له تميزه فى القصة القصيرة.. أعطى فيها وتفرد فى منهجه الذى ارتضاه والذى تميز بناؤه فيه بالبساطة والعمق معا، والرهافة فى اشتباكها مع الجهامة.. ولم يتعمد فى كتاباته أن يميل إلى التجريب أو التغريب أو استخدام الرمز المغلق والمبهم.. بل ينساب عمله فى سلاسة ونصاعة لغة

تتنامى مع عالم القصة وجمالياتها. ولم «ينبهر بغرابة الأشكال ولم يجذبه ضوضاء صخب الغموض والتحديث، ولا الهالة التى اكتسبها البعض. فهو يدرك أن التجريب قائم ومستمر ومطلوب عبر امتداد تراثى» (٢).

ولقد صنع هذا العمل الكبير روائية الكاتب حيث ثبت فى مجال المقارنة الفنية بين القص التاريخى وبين الإفادة التاريخية فى العمل الفنى.. وتميز فيه كما تميز فى القصة القصيرة التى نلمح ظلالها فى المواقف الروائية.

ولقد كان جورجى زيدان - رائد الأدب التاريخى - لا ينطلق فى قصصه التاريخى من وجهة نظر فلسفية تمثل تصوره للتاريخ وحركته، وتداخل أحداثه، وإنما كان يكتفى بتنسيق الأحداث حول زمن تاريخى مشهور، أو واقعة لها تأثيرها الممتد، أو بطل تاريخى يصلح لبناء رواية يتدفق التاريخ عبرها.. لقد كان يبعث التاريخ عبر الشكل القصصى مما يجعل هذه الأعمال تندرج تحت مسمى الرواية التعليمية.

إنه لم يتجه إلى التاريخ «بإحساس قومى يدفعه إلى أبراز أمجاد هذا التاريخ، وإنما يقصد إلى تعليم التاريخ وتسلية قارئه» (٣).

وبطبيعة الحال فلقد مر على هذا الاتجاه زمن ونخبة ساهما فى تطويره. ففى فترة العشرينات والثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن كثرت القصص التاريخية وبرزت أسماء ضخمة لها عطاؤها المميز، وسياقاتها التعبيرية، ومنهجها الفكرى القومى..

وقدمت أسماء مثل العريان، و«أبو حديد» ونجيب محفوظ وعادل كامل وغيرهم أعمالا غاية فى الجمال والمتعة يرفدها فكر متطور مستنير، وتنوع الموضوع الروائى ما بين عربى وإسلامى وفرعونى.. ولعل ازدهار هذا الاتجاه التاريخى فى العمل الروائى يرجع إلى «إحياء صفحة من أمجاد الماضى العريق تثير الهمم وتشحذ العزائم وتبعث الأمل.. أو الرغبة فى الهرب من الحاضر ومشكلاته إلى الماضى..» (٤).. حيث تميزت هذه الحقبة بجدل الصراع بين قوى الوطن والاستعمار. وهذا المنحى الوطنى فى الرواية والذى اتخذ الطابع الرومانسى الجميل.. فى جانبه التاريخى، تجسد فى رواية (العودة إلى المنفى) واقعا حياتيا يفيض بالآلام والأحزان. إن حركة التاريخ تتشابه، وإن القوى المترصدة تتحين الفرص لوأد الروح، وإن النخبة المثقفة فى الدول المتخلفة تعانى اشتباكا دمويا مع القوى الحاكمة والقامعة، وإن انسحاق الروح بعد هزيمة ثورة عرابى تتجسد فى ذلة الذات المصرية بعد يونية ٦٧، وكأن مكونات الحدث متشابهة، وكأن المعنى العميق فى العمل يقول إننا شعب لا يتعلم من ماضيه.

ولقد دخل أبو المعاطى إلى عمله هذا وهو يعى ذلك تماما.. فتكشفت له الذوات البشرية عن «سمات عامة تحيل الجزئى إلى موقف نموذجى عام»، وهو ما يحدد درجة التواصل بين القديم والحديث فى فترات التحول التاريخية المتشابهة. ولقد فاض الكاتب على العمل بحضوره الشعورى والفكرى وبتقنيته البنائية فى مزجه الكامل بين حقبة التاريخ - مادة العمل الروائى - وبين أدوات الفن

وآلياته التكوينية.. من تحليل، وتتبع، ورصد، واستبطان، وتوزع زماني ومكاني... وفيض شعوري وإنساني، وميل إلى الوصف المشهدى الذى يجمع بين الذات والمكان فى موقف متوحد.. مع الحرص على جمالية اللغة.. والإفادة من إبداعات عبدالله النديم نفسه التى تتغلغل فى النص فلا تكاد تفرق بين مستوى الكاتب ومستوى النديم.. ولقد جمعت الرواية بين الرواية الشخصية، والرواية التاريخية، وبين رواية السيرة.. وانصهرت الحدود فى كيان واحد.

المنشأ والحياة:

إنه عبدالله بن مصباح بن إبراهيم الإدريسي الشهير بالنديم.. ولد عام ١٨٤٥ بالأسكندرية وكان أبوه خبازا. ونشأ عبدالله فى حى المنشية وتعلم فى كُتاب الحى. ولقد كان ذا موهبة فى الحفظ فساعدته هذه الموهبة على حفظ القرآن وهو فى سن التاسعة. ثم التحق بالجامع الأنور لكنه لم يكمل تعليمه فيه إذ «كانت الكتب التى تدرس فى هذه المساجد من إنتاج العصور المتأخرة، فقدت الروح وصارت شكلا لا حياة فيه» (٥). واهتم بالأدب وطاف بالبلاد وجاب المدن والقرى. وبعد عودته إلى الأسكندرية قوبل بجفاء مما عجل بهجرته إلى القاهرة وعمل بمكتب تلغراف خاص بالقصر.. وفى القاهرة اتصل بالأدباء والمفكرين وعلى رأسهم جمال الدين الأفغانى. ثم طرده كبير أغوات القصر بسبب هذه العلاقة. وأحس بالظلم الذى وقع عليه والاستبداد الذى حاق به.. وعاود الترحال

مرة أخرى حتى استقر به المقام فى بدواى بالمنصورة واتصل بشاهين باشا فى طنطا وعمل وكيلا لأعمال أحد الوجهاء.. مما جعله يتصل بالقاهرة مرة أخرى ويقابل جمال الدين الأفغانى الذى ما كان يمل الحديث عن طبائع الاستبداد..

واتصل عبدالله النديم بتنظيم المحفل الماسونى ورأى الأفغانى أن يتخذ النديم من الأسكندرية مقرًا للمحفل حيث يبصر الناس بمبادئ حزب الإصلاح. وبدأ يدعو إلى الإصلاح الاجتماعى الذى يوافق استعداده ونظرته، ورأى أن يقدم أفكاره ومقولاته عبر الصحافة، فأصدر مجلة التنكيت والتبكيت.. وعلا نجمه الفكرى وارتبط بقضايا الإصلاح وأثار قضايا اجتماعية وسياسية ولغوية.. مما جعله يقترب كثيرا من جماعة الضباط ومن أحمد عرابى على الخصوص.. وطاف بالبلاد يخطب ويدعو إلى مؤازرة رجال الثورة، وأشعل النار فى القلوب، وأصبح خطيب الثورة الرسمى. وانتهت الثورة بتدخل الأجنبى ومحاكمة أعضاء الثورة وهروب النديم.

وهرب النديم متخفيا فى أزياء وأشكال مختلفة، وظل يتخفى وينتقل إلى أن أبلغ عنه واحد ممن ارتبطوا بجهاز البحث والتحرى، وهو جهاز أمن.. ويحقق معه فى طنطا آنذاك رئيس النيابة الأستاذ قاسم أفندى أمين، فقدره حق قدره ثم أبعد النديم إلى الشام. وبعد ذلك عفا عنه الخديوى فراح يثير الشباب ويمحو آثار الهزيمة. كان «يصب فى آذانهم دروس الوطنية ويشرح لهم أسباب الهزيمة التى آلت إليها الحركة الوطنية وينفض عن الحركة القومية الأكاذيب

التى ألصقها بها الاستعمار وأنصار الخديوى. وأوصاهم بأن يعتمدوا على قوة الرأى العام وتربية الشعب التربية الوطنية الأخلاقية..»[٦]. واختار الصحافة ميدانا للتنوير فأنشأ جريدة «الأستاذ» والتى أصبحت أكثر الصحف انتشارا.. ثم نفى ثانية وذهب إلى الأستانة وعين مفتشًا للمطبوعات.. وأصيب بإحباط إذ «كيف يرضى أن يتحكم فى الصحف وهو الذى كان يأبى أن يتحكم فيه أحد.. وأن يكون أداة لتقييد الحرية بعد أن كان داعية لتأييد الحرية» [٧].

ثم توفى فى أكتوبر عام ١٨٩٦م.

تلك هى الحياة التى عاشها عبدالله النديم، والمحطات الأساسية التى مر بها، والقوى السياسية والفكرية التى تعامل معها واشتبك مع روادها.. ولكن رواية «العودة إلى المنفى» لم تلجأ إلى رصد هذه السيرة بتفاصيلها الدقيقة منذ المولد وحتى الوفاة.. ولكنها بدأت بالفترة التى احتك فيها النديم بالناس وتعرف على طبائعهم، وجاب أوديتهم وأماكنهم وقبض على الحس الكامن فى ذواتهم. مرحلة يتقد فيها الإحساس الذاتى بالحس الوطنى العام.. هذا الحس الذى يستتر تحت سطح الملامح الهامدة، المستكينة، إذ تحتاج فقط إلى من يمد يده، لينفض عنها هذا الهمود وتلك اللامبالاة.. واستطاع الكاتب أن يربط بين النديم وجموع الشعب ويستخلص من مسيرته الروح السائدة والرغبة الجامحة فى مستقبل أفضل.. وكأنه، وهو يرصد النديم فى تطوره النفسى والاجتماعى والفكرى

والإصلاحى، يرصد معه أيضا مراحل التحول فى بنيات المجتمع بمحوريه الأساسيين. طبقة الحكام وطبقة المحكومين الذى برز منهم نخبة تتميز بالحس الوطنى المؤثر الناتج عن تواصل العلوم والمعارف والوقوع على مقولات حول الحرية والعدل والديمقراطية ناتجة عن اتصال مصر بمثقفيها بتيارات الغرب.. ولقد استطاع عبدالله النديم أن يضع يده على قناة التوصيل التى تهب فكره متعة القبول والرضى.. وبهجة التلقى والفهم.. تلك القناة هى اللغة التى انحاز فيها إلى الشعب، أخذ مفرداتها منه وكساها بجماليات فكره، ومفارقات أسلوبه التعبيرى والصحفى الساخر..

نديم سيرة شعب:

إن حياة عبدالله النديم ليست سيرة فرد، ولكنها سيرة شعب عاش فترة خصبة من فترات التحول. ومن ثم كانت دقة الكاتب فى رصد الحوادث التاريخية وقدرته على التعبير فى صور متدفقة أبرزت أصالة الحشد الشعبى الذى ارتبط به النديم.

لقد عشق الفقراء إلى حد الوله. أحبهم، وعطف عليهم، وحارب من أجلهم. ولم يكن غريبا أن يخفوه عن أعين السلطات تسعة أعوام كاملة..

وحين هاجم نديم تركيبة المجتمع الطبقى فى ذلك الوقت، قسا أشد القسوة على طبقة الأعيان.

يقول نديم: «ألا ترون أنكم تعدون بالأصابع، والفقراء هم الأمة».

وهذا الفكر المتطور المرتبط بشريحة الحشد، انتقل إلى الضباط حين قاموا بثورتهم وآمنوا بملكية الفلاحين والفقراء لكل أدوات الإنتاج التى يمتلكها الأعيان «وسمع فلاح اسمه محجوب أن أحد الضباط خطب فيهم قائلاً، إنهم يستحقون الأرض التى يزرعونها أكثر من مالكيها».

ولقد جاء وقت - حين قامت الثورة بقيادة عرابى - التحمت فيه كل فئات الشعب وذابت فى نسيجه قيم الأديان، وتكون الحشد حجرا من البازلت الصلب، الذى انطبقت مسامه على حب الوطن، ونشطت الحياة السياسية والفكرية، نشاطًا لم يلحظه أحد من قبل، وحمل الشيخ محمد عبده، وأديب أسحاق ونديم عملية التنوير والوعى، وكان نديم يحرك الحشد المتشابك على أرضية صلبة من التنوير والإرادة، «وكان فى أوج مجده، كما كان دائمًا فى كل مرة التصق فيها بالمنبع الحقيقى للقوة والمجد، بالشعب». لكن تطور الأحداث أثبت أن الأعيان وعلى رأسهم سلطان باشا قدموا خدمة بالغة حين وافقوا على مذكرة انجلترا بنفى عرابى، وأثبت أيضًا أن طبقة الأعيان لا يمكن أن تقود ثورة لأنها فى غير صالحها، فالفقراء هم القادة الحقيقيون. وهو توجه فكرى أساسى فى الرواية.

ولقد ذاب نديم فى نسيج الأمة، واحتواه النسيج بحيث أصبح أحد الخيوط القوية التى تلتفت من حولها بقية الأنسجة.

واستطاع أديب أسحاق أن يلمس عن قرب حقيقة النديم حين قال: «أنت تشبه مصر فى كل شئ»؛ ذلك لأنه كان ضمير هذه الأمة، «أخطر ما فيك أنك لا تصنع للناس ما هم فى حاجة إليه، بل تريهم كيف أنهم قادرون على ذلك بأنفسهم» (٨). وحين سمع نديم ذلك شعت عيناه وتوهجتا.

وإذا كان نديم قد نسى نفسه وأسرته فى سبيل مصر إلا أننا لا نتعاطف مع الموقف التصويرى الذي أتى به الكاتب للتعبير عن لحظة سماع نديم بموت آخر أبنائه، لأن الحالة النفسية، والوجدان الشعورى أمر يطفو على السطح ويصل إلى الأعماق معا حتى ولو كان مثل نديم ذائبًا فى حب مصر.

لقاء الفكر والثورة:

ولقد كان لقاء نديم بالشيخ الفيلسوف جمال الدين الأفغانى نقطة تحول فى شخصيته، مليئة بالانعطافات الفكرية والثورية معا طلب الشيخ من نديم أن يرجع إلى الأسكندرية ويترك المحروسة، لينشر المبادئ هناك، وقال له: «إنهم ليسوا فى حاجة إلى ما يشبه المعجزة، ليكونوا أكثر معرفة وقدرة، بل من خلال ما يعرفون يمكن أن يصلوا إلى معرفة أرقى، ومن خلال قدرتهم يمكن أن يحققوا المعجزات» ويعلو صوته: «أنت تشق الأرض بفأسك باحثا عن رزقك، فلم لا تشق بهذا الفأس صدور ظالميك) (٩).

ولقد هبت على نديم عاصفة من التساؤلات حول أستاذه، ذلك الرجل الذى لا يروى إلا التصورات العامة للمشاكل والقضايا

ويترك لغيره - كنديم - مسئولية الغوص فى أوحال الناس، ومشاكلهم والبحث فى قضاياهم.

ويخلص من ذلك إلى أن الحركة الثورية تقوم على مبحث فكرى خالص لا ينعزل عن الواقع، بل يلتحم به ويتشابك. وهذا هو أخطر ما فى البحث، لأنه اصطدام مع الواقع واتصال مباشر به وتجريب للمبحث «كانت الشقوق التى أبصر بدايتها فى أرض الصعيد قد تسربت إلى كل مكان».

وكانت التساؤلات التى يتساؤلها نديم، تعكس الضغط النفسى على شخصيته والقلق الفكرى الذى يلازمه، وتبين لنا التحولات النفسية والفكرية فى شخصيته.

وحين رحل نديم بعد النقاش الحاد بينه وبين الأفغانى، اقتنع بأنه أداة التوصيل. ولقد استغرق نديم فى ذلك استغراقا عميقًا وهو يركب القطار عائدًا إلى الأسكندرية. وصور لنا الكاتب هذا الاستغراق والقلق بموقفين: الأول إحساسه بالتفرد والعزلة، ونفوره من الأسرة التى تجلس أمامه، واستخدام الكاتب تقطيع الزمن، وتقطيع المواقف. والثانى حين يفاجأ الجالسون به يداعب الطفل الصغير ويمارس شهوة الحديث، ورغبته المفضلة. وهذه اللمسة الفنية الأخيرة تبين لنا بوضوح نهاية المطاف الذى ارتضاه نديم واتخذه قدرا له، وأداة توصيل لفكره وسبيلا إلى الاستنارة والحرية والعدل الاجتماعى.

وبدأ نديم العمل حين وجد التناقض، على أشده بين الأجانب الذين يستأثرون بكل شئ وبين الحشد المحروم من كل شئ. ولقد قام الكاتب بتحليل بارع لجدلية التناقض، والصراع، وهو محور يشع بالوجدان الساخن كالشفرة يتطاير منها الشرر بقوة الحركة والدوران. إذن فالأسكندرية كانت أصلح حجر لأقوى شرر، وأعطت التناقضات نقطة البدء فى العمل والتنظيم.

ولقد استطاع أبو المعاطى أن يبلور لنا فكر النديم من خلال عرضه لتراثه الفكرى والفنى، وهمومه المعيشية. وهو يستخدم فى سبيل ذلك المذكرات، والتراث الفكرى والمقالات، والتعليقات، استخداما طيباً، حيث يتوزع ذلك بين السرد القصصى، والرصد الخارجى للانفعال والرأى والحوار والمقتطفات.

وهذا يعنى تفهمًا عميقًا لنديم ولعصره ووعيًا كاملاً بعناصر التكوين الروائى والمعرفى أيضًا.

ويتم المزج وتذوب الحدود بين هذه المحاور فى براعة واضحة. يتحدث نديم عن أسباب التقدم فيقول: «العلم أولاً.. وهو يؤدى إلى ازدهار الصناعة والتجارة والصناعة والتجارة الآن لا تقومان على جهود الصانع الصغير والتاجر الصغير بل على جهود الشركات. وما الشركة سوى تجمع أفراد نظموا أموالهم وجهودهم وفكرهم فكانت تلك الحضارة. وليس أمامنا سوى أن نمضى فى الطريق»(١٠).

وحيث مثل نديم دور «الوطن» كان مشجبًا علق عليه حثالات المجتمع وتعرى العلاقات المشبوهة، وبشر بأمل جديد يتحمل عبء تحقيقه الفقراء. وكان يمعن فى السخرية بارتدائه ثوبًا زريًا.

«الوطن: يا ولدى! المعـــارف فى المدارس والورش، وإذا كنتم تبتدئوا يتبعكم الأغنياء فإنهم عمى عن طريق التقدم، إلا بمرشد، والفقراء هم أصل كل شي» (١١).

ولقد مر نديم بتجربة نفسية حادة راجع فيها نفسه، وغربل موقفه حين ناقشه إبراهيم عشماوى فى المنصورة قائلاً له: «أنت تتحدث عن الفقراء دائمًا، وتقول إنهم أصل كل شئ، ولكن أين يوجد الرجل الفقير؟! وكيف يأكل رغيف خبزه. إنه يزرع فى أرض الغنىّ..» (١٢).

وكان هذا الحديث بمثابة الدبوس أزاح ضغطًا ثقيلاً على صدر نديم برز فى التساؤلات النفسية التى استخدم فيها الضمير المنفصل - ضمير المخاطب - ولقد استبطن الكاتب دخيلة نديم حين يقع فى التجارب فتكثر لديه عملية التساؤل فى إلحاح يكشف عن الذات.

«ماذا كانت تقدم له؟

السعادة، سعادته الخالصة الدافئة

- هل تتزوجها؟

- لا..» (١٣).

وحين يتساءل نديم بضمير المخاطب إنما يعنى هذا موقفا نفسيا صعبا، بحيث تواجه النفس كذات أخرى منفصلة فتعطى تأثيرًا نفسيًا وفكريًا يتسمان بالصراع والمواجهة.

وفى خلال مثل هذه المواقف يستخدم الكاتب هذا الضمير فضلاً عن الحوار، والتساؤل القلق المتوتر، كبديل لتيار الوعى بحيث يكثف الموقف ويعطينا المساحة النفسية والفكرية والاجتماعية للشخصية.

ويستولد الكاتب من هذه المواقف ما يوائم به بين نفسية الشخصية وبين الحركة السلوكية، ليكشف داخل الذات، كالإغراق فى شرب الخمر، والتردد، والتملى فى الوجه والتحديق فى الفراغ، وكنسيان الدواء فى يد نديم لتمليه وجه الأم «وحسين بك فهمى لا يزال يخنق بأصابعه، الكلب الأبنوس فى مقبض المنشة، وهو يصب أقداح البراندى.. ليس نديم سوى شحاذ ومهرج».

ولقد دفع الكاتب شخصية النديم فى حركة مستمرة من خلال صنع الأحداث وتشابكها، ومن خلال المواقف المتناقضة للفكر والسلوك. إذ ينتقى الأحداث بحيث تتناسب عضويًا مع خط العمل الروائى ومع تطور نديم وبنظام محكم استخدم فيه الكاتب عقله وتفكيره فى عملية التنظيم وتداعى الأحداث حتى يعطى لنا صورا واضحة للمجتمع المصرى فى فترة تكونه وتحوله.

والتركيز على شخصية نديم جعل الكاتب يغفل الصورة المرسومة للشخصيات الثانوية التى أتى بها، مع أن لها حجمها ومكانها البارز

فى التاريخ كالأفغانى. يقول الأستاذ عبدالجليل حسن: «وقد يؤخذ على هذا العمل عدم إعطائه المزيد من العناية فى رسم الشخصيات الثانوية.. ولكن الكاتب القصاص المتمرس بكتابة القصة القصيرة والذى ينحو إلى الاقتصادية فى التعبير كان يمكن أن يكشف لنا عن أشياء كثيرة أكثر مما كتب» (١٤).

وشخيصة كعبد العزيز حافظ، شخصية مبتورة برغم حيويتها، اتخذها الكاتب راوية لفترة من فترات حياة نديم الأولى، ثم تنسحب إلى الظل، كما ينسحب مقدم وراوى المسرحية.

الرمز ودلالته:

ومن الشخصيات الثانوية ذات الدلالة الرامزة والإنسانية معا شخصية الأرملة الجميلة. فهى جميلة فى شحوب من أثر الفقر.. وبدأت العاطفة التى ربطت بينه وبينها أثر زيارته لابنها سالم.. وتطورت العاطفة لدرجة الاهتمام والرغبة. وقد يقال إنها قصة مقحمة على العمل الروائى، ولكن الكاتب يعطينا جانبا من جوانب الشخصية، فنديم برغم دوامة العمل وتعليم الحشد، وسعيه الدائب لتجسيد الفكر، إلا أنه يحمل قلبا رهيفًا يحب وينفعل بالعاطفة الصادقة، وهذا الشعور تطهير للنفس ودفع لها، ومصفاة تساعد الفكر علي التحرك والإدهاش، ومن هنا فالقصة أعطتنا إحساسًا قويًا ومعرفة نفسية شاملة بشخصية نديم، فهو الثورى والمحب معًا.

ولأن الكاتب يكتب باقتدار القصة القصيرة، فقد استطاع أن يرسم هذه الصورة رسمًا متقنًا. ولا يحق لنا أن نتساءل عن حقيقة

القصة بقدر سؤالنا عن ارتباطها بالعمل الروائى وتناميها مع مكونات الشخصية الكبرى وأنساق العمل ككل.

فالقصة ترتبط ارتباطا عضويا بمفهوم الكاتب لعمله الروائى، وبشخصية نديم، وبتداعى الحوادث.. فهى تخدم العمل، وتكشف بعض أبعاده، كما أن لها وظيفة تطهيرية ونفسية من حالة القلق والشك والخوف. ونديم يفرح حين يرد طيفها على ذهنه ويتذكر مواقفه معها لدرجة أن يحلم بأن يعيش معها أو يضمهما مكان واحد، وقتها يستطيع أن يعطى أكثر مما أعطى، ويكون عطاؤه ذا طعم جديد. ولقد استغرق نديم فى ولعه سواء لحظة التجربة أو لحظة النشوة التى كانت تلاحقه حين يتذكرها، الأمر الذى يجعلنا نرى فيها صورة رمزية لمصر فى صمتها وخيرها وجمالها وشراسة الطامعين فيها.

وحين لبى الخديو طلبات الأمة التى قدمها عرابى فى الموقف المشهود.. فى هذه اللحظة التى أحست الأمة بكيانها من جديد، وتحققت ذاتيتها، طرأ خيال الأرملة الجميلة - التى تعنى مصر - على نديم «ولم ينم نديم.. ولم يكن حلما ذلك الذى أبصر فيه الأرملة الجميلة تسمع بالخبر ويتيقن من شئ، إنه مهما يكن عذاب تلك الأرملة، فلا شك أنها قضت ليلة سعيدة وأنه هو عبدالله النديم قد ساهم بجزء متواضع فى أن يحمل لها بعض السعادة»(١٥). لقد وثق فى أن الأرملة الجميلة كانت تحبه، وكانت تفهم لغته.

ولقد كانت الأرملة الجميلة «تتأبى حتى فى أحلامه عن أن تأخذ علاقتها به أية صورة بشرية» (١٦).. وحين استقال من الجمعية الخيرية، وبدأ الاتصال بعرابى، أخبره أحمد سمير أن أم دعموم - المرأة الجميلة - جاءت تبحث عن ابنها، ولما لم تجده ذهبت تبحث عنه، بعد أن تركت زوجها.. يقول نديم فى حزن «لقد تأخرت كثيرًا عن تلك الأرملة الجميلة.. مضت تبحث عن ابنها، وابنها يبحث عنها، وغدا سيخرج هو للبحث عن شيء مخيف هائل عظيم ولو وجده، لو أمسك به، لغفر لنفسه جبنه وعجزه.. ولأصبح قادرا أن ينظر إلى الوراء.. وأن يطلب من تلك الأرملة مهما يكن مكانها فى الحضيض أن تغفر له»...

وحين أخبره أحمد سمير - بعد موت آخر أبنائه - أن الأرملة الجميلة تعمل عند أوروبيين، وأن أحدهم يريد الزواج منها تملكته رغبة عارمة فى أن يلتقى بأرملته الجميلة.. «فى أن ينجب منها أطفالاً لا يموتون»...

هذه هى أبعاد الرمز، وصل به الكاتب إلى حالة الارتماء فى أحضان الأوروبيين، وهذه هى النهاية التى حدثت لمصر.

وإذا كان الكاتب قد اتخذ الأرملة الجميلة رمزا لمصر، فإن الرمز لم يكتمل ولم يكثف الكاتب من أبعاده الفنية. وكان من الممكن أن يضرب على وتر الإحساس بالانتماء لمصر.. والعمل على رفعة شأنها، وتحقيق وجودها، والتى سلبها الحكام حقوقها فى الحياة. وإن بقيت فيها قوة الصمود شارة للتواصل.. كما بقى الجمال وريفا

خفيفًا على وجه الأرملة. وكان يستطيع أن يلعب بهذه الحكاية على ساحة العمل الروائى بحيث تستغرقه، بتنوع نسيجها، وتوزعه على العمل، وكان بذلك يستطيع أن يقول الكثير. وهذا نوع من تصور الرمز وليس فرضه.

والكاتب يقبض على الحدث ويوزعه على المكان وفى الزمان، فيقدم لنا حالة من التوازى الزمانى والمكانى بحيث تعطى للحدث البعد التأثيرى المتعدد.

ولقد أكثر الكاتب من هذا التنويع والتجزيئ الحدثى، وأفاد من الإيقاع المتعدد الأبعاد فكشف أعماقًا غير محددة، وربط بين عوالم ذات ارتباطات أو تناقضات فكرية ونفسية.. يقول لنا مثلا، بأن «التنكيت والتبكيت» كانت ضرورة فكرية، فى حياة الشعب الذى تنوعت طبقاته ما بين الأعيان والحشد. وقسا نديم على الأعيان فى حوارياته، وعرّى الحشد، وبين أنه المغفل الكبير فى لعبة الحكم والسياسة، وأنه آن الأوان ليأخذ بالمبادرة ويزيح عنه كوابيس الغفلة.

المعاصرة فى القصة:

حين يتحدث نديم عن جوهر التقدم لا يسعه إلا أن يحدد مفتاحه المتمثل فى العلم والحرية.

وحين يسأل عمن يملك تلك القوة الناتجة عن التقدم يقول «الكثرة» الشعب أقصد.

وهذا ما ينبغى أن يميز التقدم في عصرنا، يجمع الشعب قواه المبعثرة، يجمع قروشه القليلة ليتعلم، ليبنى المصانع. وحين يجد قوته يجد حريته. وهو فكر تقدمى بلا شك لاتزال الأضواء مسلطة عليه تسعى نحوه، وفى واقعنا المعاصر لايزال الزمان يحتاجه.

وهكذا عبرت هذه الشخصية عن أمل الشعب فى الخلاص. وأصبحت محور اهتمام الناس فى سمرهم وحديثهم الخاص والعام. ويمتد ظلالها أيضًا لتصبح رمزًا للبطل الإيجابى، وتبرز قيمة العمل فى أننا نستطيع أن نعيش فيها حالة من تشابه حقبة ما بعد النكسة. يقول عرابى لخلصائه فى خيمته بعد قتال مرير بينه وبين الإنجليز: «ماذا تظنون! الحرب، مسألة أيام أو أسابيع! إننا نحارب الإنجليز، وصمودنا حتى الآن معجزة.. وأن علينا أن نستعد لحرب طويلة هنا وعلى كل شبر من أرض مصر، إننا حتى الآن لم نخسر معركة، وحتى لو خسرنا فسنحارب معارك أخرى ثم أضاف متمهلاً.. إن ولادة طفل شئ عسير، فكيف تظنون ولادة دولة بل ولادة عصر جديد» (١٧).

لكن مرارة الهزيمة كانت قاسية وتشرد بعدها نديم وعاش حالة من الهروب والمطاردة. وأجاد الكاتب تصوير الجو النفسى الكئيب لحالة التشرد والمطاردة، كما أجاد تصوير الصراع بين رجال الشيخ شحاته القصبى القطب الصوفى ورجال الحكومة. ولقد بدا معدن الشعب فى التستر على نديم، ذلك المعدن الذى يغطى بريقه على

لمعان الجائزة ـ «كان هؤلاء جزءا من الشعب وكان هو كل ما تبقى من تلك الشعلة التى توهجت منذ سنين والتى كانت تسمى ثورة» (١٨) .

الملمح الفنى:

تناول أبو المعاطى الزمن متقطعًا. واستخدم أسلوب الحكى لرصد حركات النديم الخارجية والداخلية، واستبطن أغواره فى مهارة. إنه ينطلق من اللحظة الحاضرة ليسترجع الزمن ويستعيد مواقف غنية بالمشاعر النفسية. ولو استخدم الكاتب تيار الوعى على نحو مختلف لما حدده له، حيث تختلط الأزمنة، وتتنوع المواقف وتمتزج الأحداث وتلتحم، وتكشف أعماق النفس. لما كان هيأ لعمله هذه الإنسانية والتلقائية التى حافظت على نبل الهدف.

ويميل أبو المعاطى فى أسلوبه إلى إشراقة اللفظ، واستخدام العبارة القوية القصيرة أو الطويلة حسب ملاءمتها للموقف والحالة الشعورية. وبلغ الأسلوب فى بعض المواقف التصويرية درجة من الشاعرية التى وظفها لخدمة العمل نفسه وتعميق الذوات الفاعلة والمؤثرة.

كما زاوج الكاتب بين النزعة التحليلية والحوار القصير مع الاستعانة بالرصد الخارجى.

ولقد أخضع حواره لأنماط من التكوين النفسى واللغوى ولمواقف الشخصيات. ومال النص إلى الصبغة الأدبية فى مواقف النفس

وعواطفها ومكنوناتها، كما مال إلى التسجيلية حين يتحول الحديث إلى قضايا فى الفكر والحرية والعدل. ذلك أن الجانب التسجيلى فى الرواية يتمثل فى المعلومات والرسائل، والخطب والمقالات والبيانات والتلغرافات.. وغيرها من أنواع الفكر ووسائله..

.. فى حوار للنديم مع عبدالعزيز حافظ حين زاره فى منزله وقد تلقى خبر عمله فى قصر الأميرة بدهشة ـ يتضح مدى العلاقة التى تربط بين الاثنين.

- غير معقول يا بنى

- أنت تنقل هكذا فى لمح البصر إلى قصر الأميرة خوشيار هانم بالمحروسة.

ثم ردد: مستحيل لكن أخبرنى كيف حدث ذلك.

- كان المستحيل أن أظل هناك أنقر على تلك الآلة اللعينة فى بنها.

- لكن لم تقل لى كيف؟ لابد أنك عرفت بعض الرؤساء أو أن أحدهم عرفك.

- كلهم يعرفوننى.. (١٩).

يعكس هذا الحوار طبيعة العلاقة الحميمة بين الاثنين، ويكشف عن حالة الدهشة المصحوبة بتساؤلات أبوية للاطمئنان القلبى، كما لا تُخفى هذه التساؤلات المندهشة الفخر بهذا الولد فى نظره الذى وصل إلى هذا المكان العالى.. ولعلنا نلاحظ الألفاظ التى صاحبت

الانفعال النفسى الذى احتواه.. وهى تراكيب يغلب عليها التساؤل النفسى والاستفهام.. كما مال التركيب إلى التخيير فى تتبع وسائل الوصول والمعرفة.. وهى كلها وسائل تنم عن هذا الحب الذى يكنه الرجل للنديم. هذا الذى جعله ينصحه، ويلازمه، ويوجهه ويختار له مسكنًا «قريبًا من بيته، وكان هو الذى اختار له بدلة جديدة تناسب موظفًا فى قصر الأميرة».

وفى الجانب التسجيلى حيث تتطارح الأفكار يحرص الكاتب أحيانًا على توصيف الحوار بلغة وصفية سردية تكشف عن الحالات النفسية والأمزجة.. فضلا عن بساطة الحوار، وحيدته الموضوعية. وقد يرد الحوار خاليا من التعليقات السردية، فيصبح مواجهةً تكون اللغة فيها محدودة وحاسمة. فى القرية التى تخفى فيها بعد أن أعلنت الحكومة مكافأة لمن يأتى أو يرشد عن عبدالله النديم دار حوار يتسم بالحيوية والتدفق.

- تصور بعد مجيئك لى أصبحت أمتلك ألف جنيه.

- ماذا تقول يا رجل؟

- لقد رصدت الحكومة هذا المبلغ لمن يدل عليك.

- حقا!

- هذه قيمتك عندهم.

- وعندك!

- يمكن أن أسلمك لو جعلوها ألفين. (٢٠)..

وهذا النص يكشف عن أزمة النديم فى منفاه الهروبى الذى طال. كان حواره بلفظة واحدة يغلب عليها الدهشة والتساؤل القلق ثم غلبة الاستفهام الدال على تجاهل الأمر مع علمه به.. كما يكشف عن حس ساخر لدى المحاور.. ولقد وضح من خلال الحوارات المسترسلة فى العمل أن لغة الحوار جزء من مكونات النموذج البشرى وملمح أساسى من ملامحه..

ولقد تعامل الكاتب مع الأحداث عن طريق التراكم مما جعل الحدث يتطور تطورًا طبيعيًا، ولم ينس الكاتب وسط هذا العالم المحتشد بالأحداث أن يلمس فى عمق حركة النفس الهادرة عند النديم بحيث تنامت الذات فى تواصل حميم مع حركة الحشد الجماعية. وامتد الكاتب بالشخصية المحورية عبر انتقالات فى الزمان والمكان.. إن تقدم زمن الحدث أو تأخر زمنه ينبثق من معالجة الكاتب للموقف واستدعائه للماضى المتنامى معه. نلاحظ ذلك فى البداية حيث بدأ العمل الروائى بأحداث تتصل بعام ١٨٧٧ وهو الموقف الذى ارتبط فيه النديم بشاهين باشا. على حين يرتد الفصل الثانى إلى زمن ماض تتخلله علاقة حميمة بين النديم وعبدالعزيز بك حافظ.. ونلاحظ هذا الارتداد الزمنى عبر الرواية وإن جاء قليلا فيما يتصل بحياة البطل نفسه.. وعلاقته بأحبائه وأهله. ومع ذلك فإن قبضة الكاتب على عمله تشى بقدرة وفيرة فى المعلومات، وبموهبة حية على نسج الحدث، واستكناه الذات ومعاملة الشخصية فى تنوعها.. حتى يبدو «أن سير الأحداث نفسه يقينى

إلى حد أنه بطريقة النص السردى وحده يمكن أن تدخل المصادفة والشك والحيرة لتحدث التوازن وتجعل الصورة صادقة».

ومع الحيادية التى ألزم الكاتب نفسه بها خاصة فى الجزء الثانى من عمله إلا أنه بموهبة الفنان وقعت يداه على نماذج تمثل الشخصيات الثانوية تتسم بالأهمية والجمال معا.. واستخدم فى إبراز ذلك، الوصف والحركة والحوار الداخلى والخارجى.

ومع أن شخصية «حسنين الأعرج» تمثل نموذجًا للمصرى الذى ضحى ولم يجد فى المقابل سوى الألم والظلم والتهميش فلم يكن عجيبًا منه أن يحمل حواره حدة فى القول تعكس إحباطه وشعوره بالظلم.. يقدمه الكاتب فيقول : «كان عجوزًا متعبًا، وأعرج حقيقيًا ولم يكن فيه جزء سليم غير لسانه».. كانت بدواى محطة النديم وكان لسان الأعرج حادا.. واجهه قائلا: «ما الذى تريده منا؟ ما هو غرضك الحقيقى؟» وحين حاول النديم أن يسترضيه هب قائلا: «ألم أقل لكم.. ها هو اللئيم يحاول مرة ثانية» (٢١). إن هذه القسوة البادية ما كانت تحل به لولا الذى أصابه. فلقد استولى العمدة على أرضه وفقد ثلاثة أبناء فى حرب الحبشة وحفر قناة السويس.

إن هذه الشخصية الثانوية مثلها فى ذلك مثل كثير من الشخصيات الثانوية الأساسية فى حياة عبدالله النديم.. والتى قدمت له خدمات وفتحت له الحياة ولقد أجاد الكاتب صنعها، فأضحت «حافلة بالإثارة، ومقنعة فى سلوكها، ومؤثرة فى مجرى

الحدث العام بحيث تبدو.. فاعلة ومتحركة ودافعة لعجلة الأحداث»[٢٢].

ولقد وشى النص الروائى الضخم برموز صغيرة ناتجة عن ارتباط حركة الطبيعة بحركة الذات وبمجريات الحياة.. وهو نوع من التناول التعبيرى الذى يعطى للمعنى دلالة كلية.. فتنسحب الطبيعة فى المعنى وفى حركة الحدث..

يصف الكاتب قرص الشمس الغارق فى بحر اسكندرية وهو يتحدث عن جمعية مصر الفتاة فيقول: «وكانا قد خرجا لتوهما من اجتماع سرى لزم فيه نديم الصمت، وقتها أيضًا كان قرص الشمس الملتهب يغرق فى مياه البحر، كما يغرق كل يوم دون أن تنطفئ جذوته الأبدية»، والعبارة حملت مستويين من التعبير.. المستوى البسيط والمستوى الشاعرى الذى وشى بإمكانية الرمز بالصورة المجازية وبالإحالة إلى المحاولات الدءوب التى تسعى إلى إنقاذ مصر من مكامن الخطر. إن هذه الجذوة الأبدية هى بؤرة الرمز وفيضه..

إن شاعرية الأداء على قلته فى الرواية تنبئ بالطاقة المجازية التى تحول النص إلى تبادلات فى الدلالة.. وتحدد درجة الارتباط ومدى توافقاته فى التركيب والدلالة.. والمعنى الكامن تحت مستوى السطح. عن أبريل عام ١٨٧٩ يقول النص: «لم يكن شهر أبريل من ذلك العام ١٨٧٩ موعدا للربيع وحده، ففى الوقت الذى كانت فيه قوى الطبيعة التى ظلت طوال الشتاء حبيسة فى أعواد الشجر وفى

باطن الأرض، قد بدأت تتفجر فى الزهور والثمار وتنتشر مع الرياح المحملة بحبوب اللقاح وروائح البحر.. فى هذا الوقت كانت قوى الشعب المصرى الذى ظلت طويلاً حبيسة فى صدور الناس والتى كانت تتلمس طريقها خلال الشقوق والتصدعات كانت هذه القوى تتهيأ لتحدد ميلادها مع مولد الربيع فى شهر واحد» (٢٣).

ولعلنا من خلال النص ندرك أن اللغة كصياغة «هى التى تميز قدرة الفرد على استغلال كل طاقات اللغة فى إطار نظامها. أى أن اللغة كصياغة تكشف عن طاقتين: طاقة فردية وطاقة لغوية عامة»(٢٤).

ولعلنا نلاحظ تماثلا بين الصورتين الكبريين، الطبيعة/ والبشر.. ومع حقول الدلالة فى الصورتين يتبدى التعارض والتوافق معا.. ففى الصورة الأولى نقف على قوى الطبيعة المحبوسة: تفجر الزهور.. انتشار الريح واللقاح. وفى الصورة الثانية.. قوى الشعب الحبيسة .. تلمس الطريق.. الشقوق والتصدعات .. ثم تلتقى الصورتان على دلالة الميلاد الدالة على حالة الانسجام والتوافق. وهذا التناول التعبيرى يخفف قليلاً من سطوة المعلومات وحشد الأفكار التى قد تجفف متعة التلقى أحيانًا.

الهوامش :

(١) العودة إلى المنفى، أبو المعاطى أبو النجا. دار الهلال فبراير/ مارس ١٩٦٩
(٢) الذات والموضوع، محمد قطب، ص ٧٦ .
(٣) تطور الرواية العربية، د. عبدالمحسن بدر، ص ٩٤ .
(٤) اتجاهات الرواية. د. شفيع السيد، ص ٥٢ .
(٥) عبدالله النديم. د. على الحديدى، ص ٢٠ .
(٦) نفسه، ص ٣٢٣ .
(٧) نفسه، ص ٣٨٣ .
(٨) الرواية جـ١، ص ٩١ .
(٩) الرواية جـ ١، ص ٧١ وانظر ص ١٣٦ من الجزء الثانى.
(١٠) الرواية جـ١ ص ٩٧ .
(١١) الرواية جـ ١، ص ١٢٤ .
(١٢) الرواية، جـ١، ص١٣٩ .
(١٣) الرواية، جـ١، ص ١٢٩ .
(١٤) مجلة الكاتب، أبريل ١٩٦٩ .
(١٥) الرواية، جـ١، ص ٢٠٢ .
(١٦) الرواية جـ١،ص٢٠ .
(١٧) الرواية جـ ٢، ص٨٥ .
(١٨) الرواية جـ٢، ص ١١٤ .
(١٩) الرواية جـ١، ص٢٨ .
(٢٠) الرواية جـ٢، ص ٩٤ .
(٢١) الرواية جـ١، انظر صفحات ٥٢، ٥٤،٥٣ .
(٢٢) بناء الرواية، د. عبدالفتاح عثمان، ص ١٩٤ .
(٢٣) الرواية جـ١، ص ٩١ .
(٢٤) نقد الرواية، د. نبيلة إبراهيم، ٣١ .

العام الأول للميلاد

فتحى سلامة

• العام الأول للميلاد •

-١-

الكاتب القصصى فتحى سلامة له إبداعاته المتعددة والمتميزة فى مجال الإبداع على اختلاف نوعه من رواية وقصة قصيرة ومسرح. ففى الرواية صدرت له عدة روايات بدءًا (بثمار الشوك)[١] (والجرار رقم (٣٥) [٢] (والمزامير) [٣] (وأشياء حقيقية) [٤]، وانتهاء بـ (العام الأول للميلاد) [٥]. وفى مجال القصة القصيرة صدرت له المجموعة القصصية (يسألونك عن الخوف) [٦] كما أعطى للمسرح أكثر من سبع مسرحيات تندرج تحت الواقعية النقدية التى ترصد حركة التغير فى المجتمع وآثارها على الشخصيات. الأمر الذى ميز مسرحياته بقدر كبير من المفارقات والسخرية ووشت بقدر ما من الصراع الدرامى. ولم يتوقف عطاؤه الفكرى عند اهتماماته الفنية، بل قام بإصدار دراستين نقديتين تناولتا تطور الفكر الاجتماعى فى

الرواية المصرية [٧] وجاءت الدراستان متلائمتين مع اهتماماته الاجتماعية ودراساته الأكاديمية فى حقل الاجتماع وعلم النفس. ورغم هذا التنوع - ولو على مستوى الكم - فإنه لم يأخذ حقه فى الدراسات النقدية التى تتناول بالرصد والتقييم حركة الرواية والقصة القصيرة، وسقط مصابا بداء الوضع الأدبى المقلوب ولفه صمت ثقيل آثر ألا يحركه يائسًا، رغم ما توحى به أعماله الأخيرة من إثارة للجدل فى الموضوع وطريقة التناول واستخدام الأدوات التعبيرية.

وإذا كان الواقع نبعا ثرا يغترف منه الفن على اختلاف أنواعه فإن ثمة علاقة حميمة تربط الكاتب بالمجتمع، ومن ثم جاءت أعماله تعكس حركة المجتمع وتواكبها، لكنه ليس الانعكاس الشرطى الذى يقف عند حدود رصد الحركة، وإنما يتجاوزه بالإفصاح الواعى عن الفكر فى نسق فنى يتنامى مع الفكر ومع المرحلة، الأمر الذى يجعل من كل عمل فنى له مركزًا جديدًا يشع منه نوع جديد من الرؤية [٨]. قد نتفق أو نختلف معه من حيث الإضاءة الفنية داخل العمل ومدى تناميها مع الفكر المبثوث ثباتًا أو تجاوزا أو تسجيلاً لكنها تبقى فى النهاية رؤية فنية خاصة به.

وهو فى أعماله كلها يعلى من قيمة الحب فى معناه الشمولى الذى يتمازج فيه الجزء بالكل، الفرد بالجماعة، الأنثى بالأرض. والفن يصبح عظيمًا وفعالا إذا استطاع أن يجدل من الحب والأرض جديلة واحدة، يذوب نسيجها فى محلول الإبداع خلقًا جديدًا

وتكوينًا متجددًا. ومن ثم فإننا نستطيع أن نهتدى إلى مبرر لمعاناة الكاتب وضيقه فى مجموعته القصصية التى عكست حالة من اللامبالاة وقدرًا كبيرًا من التوحش الإنسانى.

إننا نلمح فى رواية «الجرار رقم ٣٥» استدعاءات كثيرة من عالم القرية بما تزخر به من ذكريات طفولية تشى بالبراءة والجرأة والتشوف، ومن شخصيات نمطية مطحونة. وحكايات شعبية ذات طابع خرافى تدور حول الجن والعفاريت، ومن حنين إلى الأرض السوداء كما يصفها إلى الرغبة الجامحة والمسيطرة فى امتلاك نصل من الحديد يشق به جوف الأرض.. وهى لا شك مظاهر وجدانية تفضح حالة الحب لأرضه وقريته. هذا الحب هو الذى سيعيد لبطل الرواية اتزانه ويؤكد ذاته ويخلصه من قيد الغربة والتشتت الذى لازمه منذ ذهابه إلى الصحراء بحثًا عن المياه فى جوفها. إلى أن استقر على الجرار عائدًا إلى أرضه فلاحًا ومنتميًا. وبرغم نبرة المباشرة فى الرواية إلا أنها حسمت الصراع المشتجر داخل الشخصية، وهو صراع المثقف المغترب الذى فقد الموقف فسقط فى فراغ الخارج والداخل معا. «يا عم مغاورى أين أنت.. أرشدنى إلى الطريق السليم .. سأحفر الأرض بأصابع الجرار وأروى الزرع، وأسير وسط الحقول أغرس النبت فى الأرض السوداء، وأبث تعليمى بين الناس» (٩). إنها صيحة الاكتشاف لمعنى الأرض ولقيمة العودة، وهى ذاتها الصيحة التى صاحبت الولادة الجديدة لبطل (العام الأول للميلاد) كما أنها صرخة الباحث عن

الأمل فى (المزامير) وهى تنويعات محتجة على إيقاع الحب المفتقد فى (يسألونك عن الخوف).

ورواية (الجرار) تفتح الباب لإثارة قضايا فنية متعددة مثل قضية الغربة وموقف المثقف من التحولات الاجتماعية ومشاركته فيها دفعا أو نقضًا. كما تطرح الخلل الناتج عن هذا التحول فى الفكر والفن والاجتماع وردوده على الشخصيات المتنامية أو المتصارعة معه وكذلك الاستخدامات التراثية من موروث البيئة الشعبية ومدى توظيفها الفنى عضويًا على مساحة العمل ككل وإن لاءمت - جزئيًا - الشخصية التى استدعت بالفراغ والتشتت هذا الموروث الشعبى كبدائل نفسية تملأ الفراغ. ويبدو هذا الملمح الفنى - كلازمة فنية من لوازم الكاتب واضحًا فى «المزامير» وفى «العام الأول للميلاد»، مما يؤكد أن الكاتب يقصد إليه قصدًا لإثارة الثنائية الضدية بين عالم معقد. وعالم منفسح الأرجاء لا تحده الحدود. ولا نستطيع أن نترك الرواية دون الحديث عن اللغة . فاللغة هنا، وإن مالت إلى السرد، حمّلت بطاقة شعرية برزت وتجلت فى مقاطع استرجاعية قريبة من الشعر، ولكن هذه الشاعرية قد تحجب النمو الفنى فنقف أمامها مستمتعين باللغة لذاتها وهو ما ظهر فى رواية (المزامير).

وفى (المزامير) كانت الأرض المفقودة محور الصراع الدرامى، حرك الحدث فيها حب وحنين وعشق إلى الأرض. وهى نغمة

أصيلة عند الكاتب. ولقد وضحت المقدرة الفنية فى تجريد القضية النضالية من صراعاتها المختلفة وصياغتها فى إطار بشرى إنسانى. والتصدى لمثل هذه القضايا يمثل تحديًا فنيًا لطاقة الكاتب الإبداعية ومواقفه الفكرية، وذلك لأن مثل هذه الأعمال التى تتناول قضايا النضال والكفاح كثيرًا ما تجنح إلى المباشرة والتسجيل. ولقد نجح الكاتب فى تجاوز هذه المباشرة التسجيلية فى أحيان كثيرة، وكان مبعثه مسايرته لشخصيات الرواية إلى النهاية، مع حرصه على ألا يساير آراءه إلى النهاية أيضًا.

والرواية رواية شخصية مثلها مثل «الجرار»، ومن ثم كان الزمن تسجيليًا وممتدًا وبطيئًا، وهو يختلف عن الزمن النفسى الذى ساد أعماله الأخيرة. والشخصية المحورية ممتدة ونامية منذ تعرفنا عليها طفلاً صغيرًا حتى وصلت بنا إلى هذا البطل الجريح، المدافع عن قضيته، فعكست تطور الصراع حول قضية فلسطين ذاتها. وإذا كان الكاتب قد خلق شخصية (مغاورى) فى (الجرار) لتتلاءم وظيفيًا مع القرية ولينفذ بها إلى الموروث الشعبى، فإنه ابتعث فى (المزامير) شخصية الشيخ الضرير التى تحتوى فى داخلها، التاريخ، والفكر، والحكمة، فجمعت الماضى وعايشت الحاضر وزرعت حكمتها فى الوليد الجديد.

والشخصيات فى الرواية باحثة عن طريق البندقية والخندق، حتى تهتدى فى النهاية إلى شرعية وجودها، وإلى تأكيد ذاتها عبر تأصيل انتمائها إلى الأرض. ولأمر ما حمل القمر تلك اللازمة

اللفظية المتكررة لتضئ الأمل فى النفوس كنغمة وجدانية رومانسية تصهر الحس وتثرى الشعور وتحرك الألسنة بلغة جياشة تستعصى على الأحكام «وارتفع اللحن لحن اليوم الموعود قويًا مثل وعد السماء. إنه صوت الرب، الملائكة تغنى. تنشد ترنيمة صلاة الفجر. والقوم يقبلون ويرددون فى نشوة يا إلهى.. إننى أراك الآن. أسمعك، أرى نور خلقك يفرش الأرض.. يا قوم هللوا وكبروا، إنها مزامير السماء تعزف لكم لحن النصر. لحن العودة...» (١٠).. وهذا المقطع الأسلوبى نموذج لطبيعة اللغة التى كتبت بها الرواية. وهى لغة شعرية. ولقد تحولت الأحلام والمونولوجات إلى قطع شعرية صافية لا ينقصها الإيقاع ولا التنغيم. ولكن السؤال الذى يطرحه مثل هذا الأسلوب هو مدى عضويته الفنية مع الموقف والحدث ونمو الشخصية..؟ وفى ظنى أن تيسير الكاتب على نفسه أخل بهذه العضوية المتنامية، حتى بدأ أن استرقاق الكاتب للفكرة «ليس استرقاقاً» حقيقيًا بل تيسيرًا.. والفن لا يحيا بغير جهد القيود.. والتيسير يقتله..» (١١).. ولكن الرواية قد أبرزت بوضوح ملمحًا فنيًا كان موجودًا على استحياء فى (الجراد)، وهو القدرة على استخدام الحلم والتداعى كثنائية داخل الذات، تتبادل ثنائية الخارج فى خوفه وأمله وصراعه.

والرواية أميل إلى الشكل الراسخ فى الرواية حيث الاهتمام بالشخصية فى نموها وتطورها وتسجيل مواقفها والعناية بالزمن الروائى المتطور فى شكل بداية ووسط ونهاية، مع وجود الوصف الاستهلالى فى البداية وتكثيف الوصف الخارجى للشخصية.. وهو

ما لم نلمسه فى أعماله الأخيرة؛ حيث وضح من اللحظة الأولى فى (العام الأول للميلاد) وفى (يسألونك عن الخوف) الاهتمام بالحركة النفسية الغائصة فى الوعى واللاوعى حيث تتثال الحوادث والأفكار والعواصف التى تتألف منها حياة الشخصيات [١٢]، والتى تسيطر على جو الرواية كلها.. وأضحى للنسق التعبيرى المصاحب للحركة النفسية معان داخلية متداعية - وهو ما سنلحظه فيما بعد عند الحديث عن الرواية بالتفصيل - والتداعى فى المعانى والمستخدم بسيولة وبعفوية هو ما يجعل أعمال الكاتب الأخيرة عسيرة على الفهم. وهى نقلة فى الأسلوب والبناء لم نلحظه فى روايتيه السابقتين، إنه هنا يحاول أن يجعل من عمله تأويلا للحياة، لا مجرد سرد للأحداث والعواطف الموضوعية اليومية [١٣].. على مستوى الفرد كذات أو على مستوى النضال.

والكاتب فى قصصه القصيرة، مجموعة (يسألونك عن الخوف)، يتميز فى بنائه الفنى الشكلى بعدة ثنائيات جمالية متضادة فى المعنى لتوليد معنى جديد، وكذلك كثرة لوازمه الأسلوبية - وهو ما نلحظه أيضًا فى «العام الأول» ، و«الجرار»، و«المزامير» - التى تبدو كمفتتح غنائى يأخذ من الموال الشعبى سلاسته ومن الشعر كثافته. وتبدت المفتتحات واللوازم فى أنسقة تعبيرة متجددة ومعانى متغيرة، قد تتزامن فى العلاقة أو تنفصل. كما حدث تحول فى استخدامات الحوار حيث أصبح بديلاً عن السرد وعوضًا عن الاسترجاع (لعبة الكومى - أبو الروس)، كما أبان لنا قدرًا كبيرًا من التوحش الإنسانى وافتقاد الحب (الرغبة فى المعرفة).

ولكن الملحظ الفنى الذى يجب التنبه إليه فى أعماله الأخيرة هو إقامة عوالم خيالية فى إطار واقعى لإحداث الصدام بين الواقع الخارجى والواقع النفسى مما أدى به إلى تعامل جديد مع اللغة على مستوى الوعى واللاوعى (قصة من تعاليم بوذا المبجل)، وكذلك رواية (العام الأول للميلاد) التى نحن بصدد الحديث عنها!

-٢-

والدخول إلى رواية (العام الأول للميلاد) والولوج إلى عالمها الفنى والنفسى يوقفنا على أن ثمة حقيقة سيكلوجية وفكرية تواجه أديب هذا العصر تتمثل فى تأكيد الحرية عبر التعبير. فلم يعد الأديب يكتب لمجرد التعبير عن شئ ما، وإنما ليتحرر من شخصيته هو. إنه يزيح عن نفسه ضواغط ثقيلة، يزيح الخوف والغربة والمكابدة واليأس، ويتقدم عبر فنه ليساعد المتلقى على التحرر من هذه الضواغط، ومن ثم تصيبه الجذوة مثلما أصابت المبدع. وجميل من الكاتب أن يدرك أن الفن هو أسمى فعل من أفعال الحرية يمكن أن يفعله الإنسان. وإننا لنلمح فى الرواية هذا القدر الهائل من الانفعالات ومن المواقف ومن الرصد الدقيق لجزئيات حياتيَّة ضاغطة لا يمكن أن تخرج إلا من عدسة الكاتب اللاقطة عبر ذاته الواعية. وهى تتحرك فى دائرتى الداخل والخارج الخاصين به، كما لو كانت قطعة من ذاته. والذاتية صفة مستقطبة فى الرواية، لكنها ليست الذاتية المغلقة التى تذكرنا بالأدب الرومانسى، إنها ذاتية تزعم لنفسها - وهذا حقيقى فى مجال

الوعى . إنها أكثر من الواقعية نفسها . إنها تسجل ما يجرى فى العقل بأمانة ولا تحول معطياته إلى فروض عن واقع خارجى يمكن أن يكون فى حقيقته مختلفًا عن إدراكاتنا . وهذه هى واقعية مجرى الشعور «وهذه الذاتية لم تعد تحفل بالواقع الخارجى لأن هذا الواقع اهتز فى وجدان إنسان العصر، ومن ثم وجه الفنان المعاصر كل مهارته العقلية نحو الغوص فى أعماق الذات» (١٤).

والرواية ترنيمة على أوتار الحرب. والحرب فى الرواية هى الخلاص. وهو خلاص بالحب، حب الأرض من خلال الحرب. فحين تتأزم المواجهة بين مصر والعدو وتحتاج إلى عطاء أولادها يبدو البشير بالولادة على مستوى الذات والعموم. فهى على مستوى العموم تمثل مستقبلاً جديدًا أكثر أمنا وإشراقًا . وعلى مستوى الذات تتضح الولادة حين يتخلص البطل من دوامة اللافعل التى دار فيها ويخرج للحياة ليعطى مصر الأرض أغلى ما يستطيع أن يعطيه . فبالحب استطاع البطل أن يسيطر على ذاته وأن يكشف ما فيها من جمال وإرادة وتوق إلى الأفضل طمسته فى مسيرته قسوة النشأة وذات مستسلمة لشخصيات آسرة نجح أخيرًا فى أن يفلت منها، وعاش فى مدينة السويس وهى تواجه الحرب والدمار. المدينة التى أبى أن يتركها ويهجرها وأصر على أن يعيش فيها ويواجه الصراع والتجربة. المدينة التى سرقها ثم أمسك مدفعه ليحارب عنها ليصبح فى عيون الرجال رجلا . بهذه المدينة رمز الأرض والوطن يحصل البطل على انتمائه ووجوده (١٥).

وحين انسلخ عن الماضى فى قوة وأقبل على هدير الحياة الجديدة تأكدت الذات المفردة من خلال المجموع، وامتزجت النغمتان وتداخلتا لتتحقق الحكمة القديمة التى كثيرًا ما ترددت فى الرواية كلازمة أسلوبية هى (الكل فى واحد) لتحمل عبق الماضى وتشى بدلالة التواصل.

وتدور الرواية حول شخصية محورية صورها الكاتب عبر الوسائل الروائية المستحدثة فى التعبير والتوصيل وبصنعة فنية لا تخطئها العين. فخلف الحوادث والمواقف يقع المعنى الذى يرمى إليه الكاتب، وتبدو قدرته على التحليل النفسى والغوص فى قاع الذوات للكشف عما يكمن من احتدام فى المشاعر «ومن ثم لم تعد المتعة تستمد من مجرد معرفة الأحداث الطريفة فى ذاتها بل من التفسير الذى يقدمه القاص لها، من المعنى الكلى القادم وراء الأحداث» (١٦).

فالبطل - محمد فؤاد - نتاج أبوين متناقضين. فأسرته غريبة عن مدينة السويس - العنصر المكانى الثابت، والأب يمارس عمله التجارى من خلال متجر أسسه بوسائل غير أخلاقية. وإننا حين نلم أشتات الوعى عند البطل على مدار الرواية كلها نقف على تاريخ الأسرة. حيث عبر عنها الكاتب بالفعل المبنى للمجهول أمعانا فى التجهيل، كما أسند الخبر عن آخرين أو ألقاه إلقاء. وفى كل الحالات يوحى الكاتب بعدم الثبات والتيقن من الجذور التاريخية للأسرة. فمرة يكون جده «صعلوكًا متسولاً» كون ثروة كبيرة خبأها

فى قارورات تحت الجدار، فى حين يعلن أبوه أن أجداده كانوا من أهل السلطان، على حين تزعم أمه أن جده الأول الذى كون الأسرة كان من «الباعة الجائلين»، وتقول العجوز له «كنت صبية غندورة حينما كان جدك شابا يتأرجح فوق المركب»، وترى الأم مرة أخرى «أنهم جميعًا - أى الأجداد - كانوا يبيعون العطور للنساء وكانوا أحيانًا يتهمون فى قضايا السرقة وهتك العرض».. وهو قول يوحى بتواصل الصفات إن صح التعبير حيث أقدم البطل على السرقة وقام بهتك العرض. ولا يمكن أن يترك البطل الصبى هذه الروايات دون أن يكون له رأى نابع من تناقض الخبر «أعتقد أن أبى لو فكر قليلاً لاكتشف أن المباهاة باتصال جده بالسلطان شىء معيب بل ويؤكد حديث أمى عن وضاعة أصلنا».

واختلاف الروايات المقصود يؤدى إلى افتقاد الصدق، حيث تلون تاريخ الأسرة برغبات النفس وعدائيتها، وتحولت الأخبار إلى معلومة مهزوزة فى وجدان البطل أدت به إلى هذا الاهتزاز المستمر الذى يصاحبه فى حياته كلها، وإلى معايشة الحياة من خلال الخيال والذاكرة، وإقامة عوالم خيالية متصادمة مع الواقع. وتتطمس فى عينيه صورة الأبوين فهو كالأنثى كما يصفه أبوه، ولأنه كان قاسيًا معه تمنى موته، لكنه التمنى الذى يتبدى عبر الأحلام والوعى. والأم تحولت فى وعيه إلى نعومة الثعابين «أمى تتحسسنى فى أمومة. يدها كالثعبان، ناعم أملس بارد يدغدغ حواسى يلتهمنى»، وهو لاشك تعبير بالصورة يشف عن وجدان متمزق تعوزه الطهارة، ومن ثم لم يعد غريبًا أن يدور هذا الحوار بين الأم وابنها.

- لكن أبى يكذب.

- ويفعل أشياء كثيرة وضيعة.

- وأنت أيضًا يا أمى.

كما لم يعد غريبا أن تحل صفات الحقد والعداء والمكر والتربص محل الحب والوفاء والحنان. فتحولت العلاقة الأسرية إلى نوع أليم من المكابدة وتحول الود إلى صراع دموى مدمدم وقاتل فى لا وعى البطل عوضا عن العجز فى الواقع. «رأيت أبى بقرة هاربة من الجزار، أبى يهوى على ظهرها بعصاه الغليظة» وهو تعبير تبادلى يكشف عن أن الأب فى عين ابنه أصبح ذابحًا ومذبوحًا فى نفس الوقت. وخروجًا من هذه الجهامة التى لا تأتيك سردًا كما فى «الجرار رقم ٣٥» وإنما تلمها أشتاتًا من وعي الذاكرة، فإن الرواية تستدعي شخصيات تراثية لها ثراؤها فى الموروث الشعبى الشفاهى ولها إغراؤها وتغلغلها المؤثر «يحيرنى جحا بشخصيته الفريدة المرحة والجادة فى نفس الوقت، لماذا لم يعلم الآباء هذه الحكمة».

فى هذا الجو الكابوسى تنشب الحرب فيرفض الهجرة لا من منطق المواجهة وحب الوطن ولكن إدانة للجو الأسرى الذى نشأ فيه. والحرب تعطى الحق لديدان الأرض أن تعيش، كما يرى الكاتب، لكنها أيضًا تعطى الخلاص. ولكن الأمل فى الخلاص لم يهبط عليه مرة واحدة، وإنما عانى وكابد ومر بتجارب عديدة من الفشل والعجز واللافعل الذى كان يحاصره. ويبدو ذلك فى الحوار

الذى يدور بينه وبين كاتى التى تصاحبه فى المدينة - كبياتريس - وفى رحلة الخلاص.

- لو أمكن زرع الأرض بحبات جديدة.

- ينمو شجر أخضر.

- وفى دائرة الظل.

- ينمو الحب.

وهذا الأمل فى الخلاص عسير التحقيق على رجل غير معترف به وغير محدد الاسم كتاريخ أسرته «يطلقون علىَّ فى الشارع إسماعيل وينادوننى فى المدرسة باسم الفول ويصر عيسوى على أن ينادينى عبدالستار أما أمى فيعجبها أن تنادينى بسامى وأبى يلقبنى بالأستاذ ومدرس الحساب يدعونى بالغبى.. إلخ».

لقد خلق الواقع الجهم رغبته فى التجريب واحتضان الحياة وكان منطقيًا أن يقع تحت سيطرة الأعرج كما سقط صباه فى أسر عيسوى. ومارس مع الأعرج السرقة والنهب وحقق مقولة الحرب الأولى التى ترى أن الحرب تعطى الحياة لديدان الأرض، والدودة جبانة وهو جبان نتيجة النشأة. ولأمر فنى مقصود تتكرر لازمة (أنت جبان) التى وردت على لسان جميع الشخصيات التى دارت فى فلك الشخصية المحورية وحولها. ولكن ما أن كادت «كاتى» تقع فى يد الأعرج وهو يشاهد محاولة الإغراء وتلكؤ السكوت حتى لاحت من بعيد موجة منحسرة من الإفاقة هى بداية الفعل فى

دوامة اللافعل. فهو يحلم بتخليصها ويتمنى قتل الأعرج ويستدعى فى الذاكرة وعيه بشخصيات تاريخية شوهت وجه الحياة حتى يحدث تواصلاً ما بين الأعرج وشخصيات مثل هولاكو وجانكيز خان وغيرهم. ويتساءل فى قلق العاجز المحبط المستفز «كيف أمزق الشلل الذى التف حول كيانى؟ كيف أثور، أفعل ما أقرأه أنا، أفعل شيئًا ينبع من ذاتى، منى مباشرة لا يتحكم فيه أبى ولا أمى ولا عيسوى ولا كاتى ولا هذا الرجل الرجل الأعرج»، وهذا المقطع التعبيرى الذى يعبر عن أزمة البطل أصدق تعبير يذكرنا بمقطع تعبيرى آخر يكشف التكوين النفسى للشخصية. وكل ما فى المقطع من دلالة للفظ وجمال النسق وترادف وتكرار العبارة يؤكد ذلك «أنا دائمًا ذلك الإنسان المضطهد المظلوم. لا يمكننى فعل شئ دون لوم الآخرين، أمى تنهرنى وتسبنى، كاتى لا تعجبها أعمالى ودائمًا تقول إنها حزينة من أجلى، عيسوى يصارحنى باعتقاده الكامل فى غبائى وجهلى، أبى ينظر إلى كطفل مجنون، نساء الحارة يضحكن كلما نظرن إلى ولهذا أشعر بالضعف وأتوارى». وهذان المقطعان يحملان قدرا كبيرًا من الصراع المشتجر داخل البطل وهو صراع ناشب عن ثنائية ضدية وإن احتواها عجز أشار إلى أنه فى حاجة إلى الغير، ومن ثم كان التبادل الواعى بين شخصيات الأب والأم وعيسوى وكاتى والأعرج وبين هولاكو وجانكيز خان وأيوب وآمون وآتون.

وفجأة، وهو يبحث عن الخلاص فى التاريخ عبر الذاكرة الواعية، ينضم إلى المقاومة ويعطيه الشيخ الذى قاد مقاومة السويس شهادة ميلاد جديدة، فبالحرب يتولد أحساس جديد

بالحب، حب مطلق يوحى بالسعادة ويوحد بين الأنثى والأرض «سمعت صوت جنازير الدبابات. ضحك الشيخ وقال: جاء دورك لا تدعهم يمرون».

واكتملت الولادة بانفكاك البطل من شخصية عيسوى المتوفاة والتى أسرته طول زمنه كله، بل هو يذكر فى دهشة لم يصدقها أنه لم يعد فى حاجة إليه «الآن جاءك دورك يا بليد الفصل - وهى عبارة مداعية فى ذهنه - عيسوى هل ترانى وأنا أقف فى أول الطابور ممسكًا بمدفع حقيقى منتظرًا الدبابة الأولى». هذه الدهشة لازمته فى سياحته الصوفية - المتداعية فى تيار وعيه - حين اتخذ من الصحراء الفسيحة انفساحًا جديدًا للذات المغلقة حتى وصل بالفعل وليس بالتهويم إلى الخلاص وتأكيد الذات. وتحرر من الغربة النفسية كما تحرر بطل «الجرار» من الغربة المادية.

والبطل يحمل عبء شخصية عيسوى الآسرة. إنها شخصية مزاحمة، لها مستويان مادى ورمزى. وهو فى البدء صديقه وزميل دراسته. ويكون مع البطل وكاتى مثلثا غير متساوى الأضلاع تتحدد داخله، وعلى مساحة أضلعه وداخل زواياه الحادة، حياته الخاصة واهتماماتهم الذاتية وهمومهم العامة - وعيسوى فتى منطلق، محب، مجرب، يقوم بالفعل ولا يفرط فى التهويم. ومن هنا يتبدى الجانب الرمزى فى شخصيته، فهو المعادل للبطل بالتضاد - العجز والقوة - السكون والفعل - السلب والإيجاب، والانغلاق والمزاحمة -ومن ثم

تحولت إلى الشخصية الظل إن صح التعبير، إنه يبث الظل الخفى إلى شخصية محمد فؤاد الذى يريد استبقاءه ولا يقوى عليه حتى إمساكه فى النهاية فتلاشى الظل، وتحررت ذاته.

وسواء كانت شخصية عيسوى لها وجدها العيانى فى الواقع، أو كانت فى كثير من جوانبها وجودا ذهنيًا متداعيًا ومخلوقًا، فإنها حملت الرمز، وعبر عنها الكاتب بنسق تعبيرى عال يوقفنا على الصراع النفسى الذى لازم البطل، وعلى الجانب الفاعل فى شخصيته المفتقدة. وأضحى التعامل التعبيرى أميل إلى الشفافية، والشاعرية والوضوح، كما لو كانت عالمًا سحريًا يتشوق إليه البطل ويعجز عن الوصول إليه «كان يعشق الناس والقمر» ويجرى مثل عنزة، يغنى للحياة وللحب، يجمع فى أغانيه بين التاريخ والأسطورة، بين الملوك والآلهة والشعب، وهى كلها صفات تبرر وقوع محمد تحت سيطرتها.

«- عيسوى كيف يكون الرجل فارسًا؟

- يخطو فوق الزهرة ولا يحطمها».

وإذا كان عيسوى شخصية فاعلة فإن «محمد فؤاد» وقف إزاءه مدهوشًا ومسحورًا «لم أحاول أن أناقشه فيما يقول.. كنت أسمع وأضحك، ما معنى أن يناقش الإنسان البحر!» هذا الإنسان البحر أعطاه التجريب ومنحه القدوة. كان ذلك فى مظاهرة الطلبة. والبطل لم يصاحب عيسوى فى المظاهرة لاقتناعه بالعمل الوطنى أو لانتمائه إلى فكر سياسى. وإنما كانت فرصة ليبدو فى نظر

الآخرين، وأولهم عيسوى، رجلا وهو الموصوم على مساحة العمل الأدبى كله بالأنثى، والجبن. ذعر وخاف وارتج عليه الأمر فلم يتعود أن يمارس فعلا ولو من باب التقليد «أحسست بالخزى وأنا أجرى كالأرنب المذعور»، وارتفع عيسوى فى نظره شامخًا وود يومًا أن يكونه «حين صفعه الضابط لم يتحرك، وظل ينظر إلى الضابط فى شراسة»، وتمنى أن يثبت لنفسه يومئذ أنه لا يقل عن عيسوى، وأنه قادر على الفعل، أيا كان هذا الفعل لمجرد الانسلاخ من ضعفه وعجزه النفسى. فحين أقدم على السرقة نزولاً على رغبة الأعرج، كان أول ما واجه به كاتى قوله: «كاتى هل أنا رجل!». وكأنما هذا الشكل المرسوم به لا يعطيه هذه الصفة، فحملها فى وعيه متداعية فى مواقف عدة، ومع كاتى بالذات، لشعور غائص فى داخله بأنه لا يستحقها ولا يسمو إليها، وبنفس العبارات أيضًا.

«كاتى ـ نعم ـ أنا رجل ـ طبعًا».

● إن ثمة علاقة خفية كان يلاحقها بين كاتى وعيسوى ولكم ود أن يدخل معها التجربة لكنه ظل عند حدود الرغبة، فها هو يرى عيسوى يصطدم بكاتى وعيناه تلمعان، ويحس أن «كاتى» تشهق فى ولع وتوهج، فيفكر فيما «تعنيه بشهقتها ولم لمعت عيناه رغم الجو المائل إلى الظلمة»..

ولم يملك إزاء عجزه إلا أن يحرك الكلب «تيجر»، لينوب عنه فى فعل لا يقوي عليه. ويقفز الكلب على عيسوى ويطرحه أرضًا، فكيف تجرأ ولمعت عيناه فى وجه من يحبها صاحبه «ووقف يهز

ذيله فى انتصار» ولابد أن يكون لوقع لفظى «يهز» و«انتصار» أثر مريح فى نفسه: وكفاه أن يقوم الكلب عنه بالفعل الخارجى. ولكن العلاقة سرعان ما تتعقد بينه وبين كاتى.

«وقف عيسوى فجأة، بصق فى وجهى، أسرع يجرى مبتعدا أدرت وجهى بعيدًا عن كاتى. قلت:

- كنا نلهو.

- لا - ليس هذا لهوا، بل هو شعور خبيث منك.

ارتعشت من الغضب واستدرت، واجهتها بتحد، صرخت:

- وأنت ماذا يضايقك إلى هذا الحد، عيسوى صديقى وأنا أخاف عليه أكثر منك. تشنجت فى تقزز، انحدرت دمعة من عينيها. تلوى فمها وهى تقول - أنت جبان».

هذه الفقرة تحدد ملامح الشخصيات الثلاثة والصراع الخفى بينهم. وتحدد فى حسم أن عيسوى هو ظل الشخصية الذي لا يستقيم الجرم بدونه، وهو الهاجس الذى يوحى ويتغلغل. وهذا يفسر ضياع البطل بعد موت صديقه.. أحس بالضآلة والغربة والشذوذ، كيف يسير بلا ظل يسنده ويحدد مساره وهو ما جعله أكثر التصاقا بكاتى وقربا منها، عله يعوض فيها موت صديقه ويستولد منها انتماء جديدًا ينمى الحب ويزيل الخوف.

« - وما الذى يحلو لنا؟

- أن نفعل، أن نتحرك، أن نزاول.

ـ ولكنى أخاف.

ـ الخوف فى الخطوة الأولى فقط..».

ولعلنا نلاحظ أن كاتى تنطلق من تعبيرات بعينها كان يطلقها عيسوى، وكأنما هى امتداد له لمساندة الشخصية الرئيسية حتى توصله فى النهاية إلى الإضاءة الكاشفة لقاعه.. فيتوازن ويتحدد.

وكم كان عسيرا عليها أن تستل منه هذا الخوف الهائج الذى صوره الكاتب ـ إمعانا فى الاستفزاز والتلذذ ـ فى تعبيرية شفافة حذرة ـ وهو يصفه فى حالة التكوين الجنينى ـ وهو ما يؤكد قولنا إنه يقيم فى خيال البطل عوالم خيالية متصادمة مع الواقع ـوكأنما للخوف ـ «جينات» للوراثة.

«تدفعنى الرغبة فى الانطلاق أثر نوبات الحب الهائلة.. إلى أن أدور فى عالمى الواسع.. أطوف بتلك الشجيرات المرتفعة والتى يأتى منها الماء معطرا.. كان عالمى وحده هو الأرحب الأوسع.. والعوالم الأخرى ـ إن وجدت ـ فستكون ضيقة ومظلمة، والخروج من عالمى يعنى الموت. ولهذا كنت أخاف الخروج من عالمى.. كنت أخاف الموت...»، ولكنه خرج يحمل خوفه معه.

ولأمر ما كانت صرختـه فى وجه الأعرج وهو يغرى كاتى بالسقوط «سوف أقتلك وأقتل نفسى.. سوف أقتل الخوف فى قلبى» ويقتله، فقد آن لمحمد فؤاد أن يعى ذاته ويعى ما يدور حوله، وأن يتخلص من أجل حبه. ويتحول التعبير إلى مناجاة صوفية

شاعرية النسق، وهو وإن كان تعبيرًا من الخارج إلا أنه يتغلغل فى الموقف ويعرى الداخل ويسرع بتنامى الحدث.

«يا غريب.. يا ساكن السويس، يا مالك الأسرار، تعرف أن الحية لا تنبت كل الأزهار، وإن كان النبت الأخضر لا ينمو، لا يثمر فى الليل.. لكنه يحتاج إلى نهار.. والليل الأحمر طال.. يا غريب..».

ويأتى النهار، ويثور على نفسه، يتمرد على عجزه وضعفه، وخوفه، وجبنه وأنثويته.. يخلع من داخله الأب، والأم، وعيسوى، وكاتى، والأعرج والشبح الرابض داخل نفسه، ويدفن وجهه المخذول فى حضن المدينة وهى تهمس فى أذنه: «اليوم صحوت ياولدى»، ويتولد إحساس جديد بالحب، حب مطلق ينضح بالسعادة فى لحظة الفناء. ويفقد ساقه فى الحرب، ويرقد فى المستشفى تزين مضجعه باقة من الورد وتهمس له كاتى، وكان قد تصور أنها ضاعت بضياعه «طاهرًا عدت إلىَّ، بطلا رجعت»، ويطفر الحب فى العيون، كما طفر على جدران المدينة.

« - كاتى أحبك.

- أحبك.

- ولكن الحب..

- عطاء

- الحب عطاء ومدينة».

وتكتمل الدائرة ويمتزج الحبان، حب الأنثى وحب الأرض، وتتحرر الذات حين تصبح الحرب هى الخلاص بالحب.

-٣-

ويختلف الموضوع فى الرواية عنه فى (الجرار رقم ٣٥) و(المزامير) فالموضوع الروائى فى روايتيه السابقتين عبر عنه من الخارج، فى حين كان فى (العام الأول للميلاد) منصبا على التعبير عن الوجود النفسى والوظيفى، أى عن الإنسان من الداخل. إنه «اختلاف فلسفى بين المادية العامة من حيث الافتتان بالفعل وبين الوجودية العامة من حيث الاهتمام بماهية الإنسان» (١٠٧).

ولقد اقتضى التعبير عن هذه الوجودية اللجوء إلى أشكال متعددة فى البناء الروائى حتى يستطيع المؤلف أن يلتقط حالة الوعى عند الشخصية المحورية. وتتمثل هذه الأشكال فى استخداماته للمونولوج ومناجاة النفس والتداعى المحصور بين الذاكرة والحواس والخيال، وهو ما يعطى للمونولوج والمناجاة ثراء وامتدادا. وثمة ملمح فنى بارز فى بناء الرواية يتمثل فى قدرته على الإفادة من المونتاج فى حالتيه المعروفتين. حالة الثبات فى المكان على حين يتحرك وعى الشخصية فى الزمان فى فيض وانثيال. والثبات فى الزمان الآنى والنفسى على حين يتلاشى المكان ويتعدد ويختلط. ولاشك أن القصد من وراء ذلك هو الرغبة فى التعبير عن فيض الحركة وتعدد الوجود «وتحقيق العنصر المزدوج فى الحياة الإنسانية، أى الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية فى وقت

واحــد» (١٨)، وهو فى ذلك يسـعى - بنائيًا - إلى الاهتـداء إلى نظام روائى عن طريق تيار الوعى الذى يفتقد النظام. وهو ما يفسـر لنا عسـر الفهم وصعوبة القراءة لمثل هذه الأعمال الروائية ومنها رواية (العـام الأول للمـيلاد). ويجـدر بنا أن نشـيـر إلى ملمح شكلى فى الرواية، ففصول الرواية على قصرها مجـزأة، وفى العناوين إحالات إلى مواقف بعينها وفصول بذاتها. ولعل هذه الحيلة الشكلية قد ســاعــدت على الإضــاءة الكاشــفــة للوصــول إلى النظام. مــثل (إيضاحات جديدة للملمح الأول) ثم يأتى فصل يحيله إلى سابقه (العـودة إلى الملح الأول..) ثم نقـرأ إحـالة أخـرى قـرب منتـصف الرواية (تعليـقـات خـاصـة بالملمح الأول..) ثم بإنهـائها فى فـصل (حينما تتجمع كل معالم الملمح الأول...) ثم يتعادل شكلاً ويتضاد - وظيفة - فى نهاية الرواية فيعود إلى ذكر ملمح آخر بعنوان «بداية الملمح الأخـيـر» وهكذا..وهى إحـالـة مـبثوثة على مسـاحـة العمل الروائى كله تقتضى يقظة ووعيًا. لأننا لو تساهلنا فى قراءتها لبدت عـملاً فنيًا ممتعًا فى حد ذاته فتأخذ صـورة اللوحة، أو القصـة القصيرة أو البورتريه أو الحلم أو القصيدة الشعرية، ولكن الصنعة الفنيـة وبث خيوط النظام فى الفـوضى عبـر الوجدانات المنثالة لتصب فى وعى البطل هو مـا يمـسكها ويعطيهـا النظام والنسق المتماسك. وهو ما يحدونا إلى القول بأن الرواية مصممة بمعمار فنى مدروس ومقصود قامت ركائزه على أسس تجريبية فى البناء الشكلى.. وفى الأسلوب والزمن والفعل والمكان والتداخل الآنى فى الزمن والوعى والحوار عبر فيضان التداعى الحر.

وعنصر الأسلوب والزمن ينبثق من أن اللغة فعل يحمل دلالة الزمن المرئى والنفسى وهو امتزاج شرطى بدأ به الكاتب روايته من المقطع الأول داخلاً به فى قلب العمل عن طريق الذاكرة التى هى فيض زمنى متجدد. والعبارة الأولى (متى نتزوج؟) عكست تعارضات ثنائية فى النسق والمعنى من حيث السكون والحركة والجمال والقبح والحب والنفور والخوف والأمان.. الفعل واللافعل.. وكان الفعل اللغوى متسيدًا فى هذه الثنائيات فساعد على إبراز واقع الشخصية النفسى فضلاً عما يحمله من دلالات فى اللون تعكس تموجات النفس المحبطة. وقام اللون القاتم بهذا الدور ليكشف عن خوف غائص فى القاع (ها.. المساء قادم..) والعبارة هنا مجتزأة من حوار البطل وعيسوى وتداخلت فى الحوار بينه وبين كاتى، هذه التداخلات الحوارية على كثرتها تكثف الزمن وتركز على الحالة الشعورية وتساعد على تداخلات فى الضمائر والحكى:

- لم تقل متى نتزوج؟

- حين يأتى القمر.

- ومتى يأتى القمر؟

والعبارة الأولى فى الحوار والتى وردت فى الصفحة الأولى من الرواية وردت بنصها مع بقية الحوار ص ١٢٥، وهو حوار متكرر بين البطل وكاتى ولكنه يحمل فى ثناياه تأثيرًا لشخصية عيسوى الذى كثيرًا ما كان يردد حكايات عن القمر وعودته على حين يكرر

البطل دومًا «متى يأتى القمر». ومن ثم يتحول القمر إلى مثير انفعالى خاص بالبطل. ألم يمت عيسوى بقمره؟ ألم يطمس القمر قلب الحب؟ ألا تشى دلالات اللفظ بما يعتمل داخل الذات (مساء - قمر - ليل - ظلام - خندق - نور..) وهذه الألفاظ المصاحبة للموقف النفسى بما تحمله من مثيرات خاصة تتكرر فى صور تعبيرية كثيرة مثل (رأسه مفتوح - مفتاح البحر - دفة مكسورة - عرس البحر - صندوق السمك - الليل - القمر - الماء - يتلألأ - تيجان - العرائس - غطس - غرق -) ومن ثم تتحول هذه النمنمات اللفظية إلى مثير جمال خاص.

واللغة فى الرواية لغة عالية تأخذ من الشعر كثافته وإيقاعه وتستخدم طرقه فى الإفادة من الأسطورة والرمز، وهى لغة ذات مستوى واحد يتكرر فى التعبير عن البطل طفلا، ومراهقا، ورجلا. ولكن المعنى يتعدد وراء ظاهر العبارة السطحى ذات المستوى المتشابه، وهو ليس عيبًا فى الرواية بقدر ما هو سمة من سمات أدب تيار الوعى. ولنتأمل الفقرة التى يعبر البطل فيها عن موقفه من أمه لندرك أن اللغة ذات مستوى عال على مدركاته.

«اقتربت منى أمى - رحت أهدهدها، انهمرت دموعها فى شلال متدفق - تحطمت الرؤيا، أصبحت الألوان مختلطة أمام عينى - راح كل ما تصورته وحاولت أتصوره، تحطم ذلك الجدار الذى صنعته».
واللغة فى القسم الأخير من الرواية أفادت من معطيات اللغة الصوفية فشف التعبير وخرج إلى المطلق وتتحول بالتالى «كاتى» فى

ذهن البطل إلى ذات مشفة، ويستحيل الواقع فكرة، والموضوع تجريدًا. «كاتى لم تحضر بعد. كانت قد وعدتنى بالحضور فأرسلت إليها عن طريق الهواء الخارجى من أنفاسى اللاهثة والمملوءة برغبتى الحارة لرؤيتها ناديت عليها من داخلى. إنها حتما تسمعنى. لا أدرى أين هى الآن ولكنها تسمعنى وسوف تأتى، سأظل أنظر إلى كل الطرق حتى أراها وهى قادمة.. وعندما تقترب منى سأضمها إلى أحضانى وأشدو كطائر سعيد»، ومع شفافية اللغة وإيقاعها الموسيقى فإنها تزداد كثافة وتناميًا مع تنامى وتطور الشخصية.

«دعونى أصلي للرب.. رقدت الحمامات فوق قلبى، إنها تنظر إلى قلبى، وأنا أيضًا أستطيع أن أرى قلبها أين كاتى يا حمام الحب»، ثم يصل الأمر إلى المطلق العام وإلى الوجد الحقيقى الذى كان بشارة الولادة.

«باسمك يا آتون، أقدم هذا القربان إليك لأنك علمتنى طريق الحرية وأعطيتنى الشجاعة لكى أتحرر».

واللغة تتغير طبيعتها مع تحول البطل النفسى فى آخر رواياته. إنه يتصدى للواقع الجديد وواكبه اللفظ الحاسم الواضح البعيد عن التهويم، يصف الدبابة وهو رابض يترقبها «رمادية اللون، كتلة من الصلب هائلة الحجم. تقترب نحوى. لو أنى رأيتها فى الأحلام لفزعت.. اخترق المقذوف الهواء أمام وجهى، مضى يشق طريقه

إلى نفس المكان». وانظر معى إلى دلالة العبارة الأخيرة فهى توحى بوضوح إلى الطريق وتحقيق الهدف بالنسبة للبطل.

وفى الرواية لوازم تعبيرية كثيرة «تضيف وزنا إيقاعيا للعمل، وحيث تعطى معنى ما لعمليات الشعور» (١٩) . واللوازم قد تكون صورة متكررة أو كلمة أو رمزًا أو عبارة، وفى كل الحالات فهى تحمل ارتباطا إيحائيًا بفكرة ما وذلك مثل (أنت كالأنثى) ـ أنت جبان ـ البطة المذبوحة ـ متى نتزوج؟ متى يأتى القمر.. هل أنا رجل ـ نجمة الليل ـ أنا أحبك). ولو طبقنا الدراسة الإحصائية وأحصينا عدد مرات ورود كلمة القمر فى الرواية لأعطتنا ثراء متعددًا فى الدلالة.

والحقيقة أننا أمام عمل أدبى متميز احتشدت له كثير من المقومات الفنية التى علت به وأكدت قيمته الفنية والجمالية والفكرية، مما يعود بنا إلى ما قلناه فى المقدمة من أن العمل الجيد إذا ما جوبه بالصمت فإن قدرًا من المرارة يتسرب إلى حلق المبدع. وفتحى سلامة أحد هؤلاء الغاصين بالمرارة رغم أنه أحد فرسان الرواية المبدعين.

الهوامش :

(١) ثمار الشوك، رواية، الدار القومية، ١٩٦٤ .
(٢) الجرار رقم٣٥، رواية، الدار القومية، ١٩٦٨ .
(٣) المزامير، رواية، دار القاهرة، ١٩٧٢ .
(٤) أشياء حقيقية، رواية، هيئة الكتاب، ١٩٧٤ .
(٥) العام الأول للميلاد، رواية، دار الهلال، ١٩٧٧ .
(٦) يسألونك عن الخوف، قصص قصيرة، هيئة الكتاب، ١٩٨٠ .
(٧) تطور الفكر الاجتماعى، دار الفكر العربى، ١٩٨٠ .
الفكر الاجتماعى فى الرواية المصرية، دار المعارف، ١٩٨٠ .
(٨) آفاق الفن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار الكاتب العربى، ١٩٦٤ . ص ١٥٧ .
(٩) الجرار رقم ٣٥ .
(١٠) المزاميز، ص ١٩٨ .
(١١) دفاع عن الأدب، ترجمة د. محمد مندور، الدار القومية، ١٩٨ .
(١٢) الأديب وصناعته، جبرا إبراهيم جبرا، بيروت ١٩٦٢، ١٣٦ .
(١٣) الأديب وصناعته: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، ١٩٦٢، ١٤١ .
(١٤) الرؤية المقيدة، د. شكرى عياد، هيئة الكتاب، ١٩٧٦، ١٥٦.
(١٥) الحب عطاء ومدينة (مقال) محمد قطب، الهلال، مارس ١٩٨٠ .
(١٦) التفسير النفسى للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار المعارف، ١٩٦٣، ص ٢٠٨ .
(١٧) تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ترجمة: د. محمود الربيعى، دار المعارف، ص ٢٦ .
(١٨) تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ترجمة د. محمود الربيعى، دار المعارف، ١٩٧٥، ص ٢٦ .
(١٩) تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ص ١١٥ ـ ٢٠٨ .

حافة الفردوس

نبيل عبدالحميد

• حافة الفردوس •

- ١ -

«حافة الفردوس» هى الرواية الثانية للكاتب الأديب نبيل عبدالحميد، بعد روايته الأولى «مسافة بين الوجه والقناع».. وهى العمل الإبداعى الرابع فى إطار ما أصدر من إبداعات فى القصة القصيرة والرواية، حيث أصدر من قبل مجموعتيه القصصيتين المتميزتين، رائحة الرماد» و «الدوران حول السور».

ومن يقرأ هذه الأعمال مجتمعة فسيدرك الاتجاه الأسلوبى الفنى الذى سار عليه الكاتب فى أعماله وارتضاه طريقة فى الأداء التعبيرى، أزعم أنه يتميز به بين من يتناولون القصة القصيرة والرواية من جيله الذى زحف إلى منتصف الأربعين من عمره.

إنه يتعامل مع الفن - اللغة - الوصف - الحدث) تعاملا ماديا بحيث يرصد الحركة الخارجية فى الأشياء والأفعال، والوجدان،

عبر أداء لغوى محايد لا يجنح به إلى المبالغة، وأن مال إلى الأداء الشعرى فى كثافته ورمزيته، فاللغة عنده تتعامل مع باطن الذات فى حركتها الخارجية. فى تتابع منمنم ودقيق، تماما كما يتعامل مع مفردات الطبيعة أو جزئيات المكان.. لا يأخذك الكاتب الى باطن الذات، التى قد تتقطع انفعالا ومعاناة، لا يستخدم تيار الوعى، أو المونولوج الداخلى. أو حديث النفس، أو الاسترجاع، وإنما يتعامل مع الموقف بجوانبه المختلفة تعامله مع الأشياء المدركة. وهو ما يقف وراء الوصف التتبعى الساكن للأعضاء، والجوارح، والحركات، وتنوعات المكان المبعثرة.. إنه يمسك بالحركة فى بدء فعلها الحسى، راصدا لها، متحسسا كوامن الفعل فيها عن طريق المعاينة، حتى تصبح جزءا منسابا وسط هدير الجزئيات الأخرى التى تكون الموقف كله أو اللوحة كلها. . إنه يشبه النحات، الذى يتعامل مع كتلة المادة الصماء، ولكنه يستنطق الداخل بالمادة نفسها.

ففى «حافة الفردوس» نلاحظ جزئيات الكتلة المادية، فى السحاب. والجليد، والريح، وصوت الطفل، والآلة الموسيقية، أصوات الارتطام ، وهزيم الرعد، ونباح الكلب، وحركة الأب، وحركة أجسام الشخصيات، والأشجار، الربوة، الفتى، الفتاة.. والحصان والصليب، والكتاب، ثم.. حركة المادة فى همودها الكلى وقد تبعثرت جزئياتها جثثا هامدة بلا حراك، هذا النقل المادى هو أهم ما يميز الأداء الفنى فى أعمال الكاتب، ولكنه ثقل ينساب عبر أداء تعبيرى شفاف يخفف من ضغطه وجهامته.

ومن ثم يضحى المكان فى «حافة الفردوس» هو الكتلة، وهو البطل، وهو الاتجاه، وهو ما يوحى به عنوان الرواية.

-٢-

و «حافة الفردوس» صرخة احتجاج على العصر. العصر الذى غلبت عليه المادة، وغابت عنه الروح. فالرواية مبحث صوفى - إن صح التعبير - للوصول إلى إشراقات النفس فى محاولتها الهروبية للعثور على ذاتية الإنسان وحريته الغائبة. لكنه البحث المحاصر فى دائرة «الأنا» المهمومة، المحبطة المستلبة، والتى هى ولادات العصر المادى وكشوفاته الداخلية.. فوقفت «الأنا» على الحافة لم تتجاوزها وسقطت فيما سعت إليه، وأصبح الفردوس - الجنة - جحيما لا يطاق. وبدا الموقف بهذه الصورة قمة فى التشاؤم وحاجزا صلدا دون الخلاص، لم يعد الخلاص مجديا - وأن كان مطلوبا - من مثل هذه الشخصيات العفنة، وإنما يأتى على أشلائها أملا فى حياة جديدة، وطموح نفسى جديد، ووعى بالذات يؤكد وجودها ويرعى مسيرتها - إنها محاولة للعودة إلى البراءة.. والطهارة..

فى الفصل السابع يدور حوار بين الأب العظيم - رمز الفردوس الموهوم وعلامة سقطته - وبين الطفل الصغير - رمز البراءة والطهر، ، نتبين منه المغزى الفكرى والقيمى من خلال التضاد الحاسم بين اتجاهين لا يلتقيان، وعمرين يتباعدان، ورمزين يختلفان.

يقول الأب العظيم: «- أنت صغير ونظيف يا بنى - لم تلوث

الخطيئة نفسك الطاهرة وستكون رحلتك كما تتم حلما لذيذا ممتعا.. أتريد أن تطير مع الحمام وترتفع إلى أعلى..»

والطفل لا يدرك المغزى، ولا الهدف. فلقد أعد الأب العظيم لأهل المزرعة - الفردوس وليمة الشراب المسمم. فحديثه حديث عن الموت والرحلة الأخيرة. ورد الطفل دعنى اطير مثل الحمام، تعبير عن الانطلاق والحياة والانفكاك من القيود.

والأب العظيم - بفعل نفسى دفين - يخرج المشرط ويسلخ الجرادة فى تلذذ: «اهدئى يا ملاكى الصغير..» نوع من التشفى سنعرف فيما بعد مغزاه ودلالته.. ولكن الطفل الصغير يتألم حين يرى الجرادة حبيسة الفخ. (الجرادة تبكى يا ابانا) وجرت دموع الطفل (رجل الجرادة انكسرت يا ابانا) (هيا نخلصها يا ابانا).، وتتساقط دموع الطفل وتعلو شهقاته ويصيح «هيا نخلص الجرادة» ويصيح فى غضبة البراءة (سأخلصها أنا) وانتفض الأب العظيم وهرول ناحيتها، وانطلق صياح الأب العظيم يهز الخيمة وهو يدق الأرض بقبضتيه - هل جننت؟..

والموقف صورتان متضادتان. فالأب العظيم يحدث الطفل بما يتمناه ويسيطر عليه - الموت - الانتقام - والطفل يحادث الأب العظيم يما يحبه من خلاص الجرادة، وتعاطفه وحزنه على الأشياء، يختلج داخل الطفل طراوة حياة، وبراءة قلب، وترنيمة حب، ويختلج داخل الأب العظيم، قسوة حياة، ودنس قلب، وشعورا غليظا بالكراهية، كان الانتقام لغة الأب العظيم، وكانت الرحمة مطلب الطفل

الصغير، من هذا التضاد الفكرى تبرز القيمة الوجودية للإنسان، قيمة أن تنتصر البراءة لأنها مع الإنسان فى قوته وضعفه، كبريائه وسقوطه. مع الكون فى صحوه وتجهمه.

... ومن ثم سقط كل شىء فى الرواية. مات كل شىء الأب العظيم، المرأة والرجل، والحارس والفتى والفتاة، والحصان، وحتى الشجرة.. ولم ينج من المقتلة سوى الطفل رمز البراءة وطزاجة الحياة، ومبعث الايحاء اليها والتمسك بها.. بحب وبرحمة، وكم كان جميلا من الكاتب ان يعبر فى بداية الرواية - وهى نهايتها، عن هذا المعنى، بدبدبات الطفل.. وهو يطأ بأقدامه كل الأجساد بلا استثناء. «يقف الطفل على جسد الأب العظيم ويتلفت.. الخ» ويصحب الطفل فى رحلة الكشف - الموت - الحياة كلبه الوفى بما يمكن ان يوحى بقدر كبير من الوفاء إلى الحياة نفسها.

قد يفرز هذا التضاد القيمى والفكرى ايحاء بالأمل المطمور تحت ركام الجثث وثقلها. وبين جهامة تلقى بثقلها الكئيب على النفس.. ليقف الكاتب فى صف واحد مع الطفل رمز الحياة فى براءتها وجمالها، وليبعد عن جو الرواية هذا التشاؤم. لكن ما أقساه من أمل، وسط هدير من الخوف والتوتر والجثث المبعثرة!

-٣-

والفردوس - مكانا - هو تلك المزرعة التى استأجرها الأب العظيم. بما تتصف به من جمال طبيعى يفيده فى تحقيق رغبته

السادية التى تسيطر عليه، رغبته فى الانتقام. وهو - معْنى - ذلك العالم المثالى الجميل. يوتوبيا من نوع جديد - عالم يحتضن الطبيعة. ويتلذذ بتعاليم الأب العظيم، ويكشف فيه الإنسان ذاته، ويؤكد على حريته الغائبة خارج أسوار المزرعة - الفردوس . ولقد شهد المكان كل عذابات الأشخاص وطموحاتهم، فى غيبوبة واهمة، تطمح فى إشراقة النفس، لتتصالح الذات مع المحيط الخارجى ويعود التوازن، وتقبض الذات على حريتها ووعيها. وظلت الشخصيات تصارع غيبوبتها حتى دهمتهم الكارثة ولما يفيقوا بعد.

لقد وقف وراء ذلك كله الأب العظيم.. فهو الملاذ، وهو المخلص، وهو نبى الطبيعة فى عصر المادة وتلوث الأجواء. ترى من يكون ذلك الأب العظيم الذى تدور الرواية حوله، والذى صنع هذه المأساة، وخلق هذا الكم الرهيب من التوحش والفقد الإنسانى؟.

«خرج الأب العظيم من الخيمة ونظر إلى السماء.. مد ذراعيه إلى أعلا وشهق نفسا طويلا. قال الأب العظيم: «الموسيقى لغة الأرواح.» ويتحاور مع الفتى الجميل - الذى يعشق الموسيقى - أحد نزلاء المزرعة - الفردوس. يقول الأب العظيم:» حين تخلع عنك هذا الجسد المتعفن تنطلق روحك إلى أعلى. ويبثه الفتى شكواه ولكنى عزفت لهم كثيرا وقالوا لا فائدة»، ويحكم الأب العظيم قبضته. «أنت فنان يا بنى - والفنان لابد أن يتحرر من آلامه وأحزانه . لا ينظر أبدا إلى الخلف. لأن أحدًا لا يستطيع أن يساعده»... وتنتشى ملامح الفتى الفنان وهو ينظر إلى الأشجار وإلى العشب وإلى

السماء وهو يستمع إلى الأب العظيم يقول: « هناك يرتوى داخلك من نبع الفن الحقيقى، وهناك لا يكون لك داخل ولا خارج.. بل طيف يسبح فى رحابة الوجود..»، إنه المعنى الذى يشغل فكره ويسيطر عليه، أنه يعجل بهؤلاء إلى أن يكونوا أطيافا فى رحلة النهاية.

وفى سبيل الوصول إلى هذا الهدف مارس التسلل بحذق ومهارة، متعاطفا، ومواسيا ومثيرا كوامن الانفعال الموجه لإحكام القبضة على ضحاياه. غرباء الروح، التواقين إلى فردوس يصنعه شيطان كبير.

من هو هذا الشيطان الكبير؟.. أننا نستطيع أن نتعرف عليه من خلال شتات الرواية.. فلقد وردت على ألسنة الشخصيات معلومات متناثرة تتناول سيرة الأب العظيم: فهو شخص منذ البداية يحمل جرثومة الخطر والإفساد. كان يتردد على جماعة الشموع. وهم جماعة كانت تحاول قهر الرغبة عن طريق لسعات النار، وجماعة الشموع هذه لها أصل تاريخى.. كان من الواجب أن يشير الكاتب إلى ذلك دون أن يترك الأمر للقارىء، لأن تلك معلومة تاريخية أفاد منها الكاتب فى تصوير الرجل النحيف الذى قتلته الشموع - وجاء هاربا وراء الأب العظيم إلى الفردوس - الجحيم - والأب العظيم كان يوقد الشموع لهم، كان يتلذذ وهو يرى طقوس التلذذ السادى لقهر الرغبة، حيث كان يضع الشمعة بين السيقان ويشعلها .. ولقد كانت وسيلة الضغط على الرجل النحيف، تلك الشمعة الكبيرة التى وعده

الأب العظيم بها فى خيمته المقدسة، وكانت وسيلته إلى التسلل واحكام القبضة: وتلك الممارسة الشاذة توقفنا على تعقد كبير يسيطر على شخصية الأب العظيم، ويبرز لنا رغبة عارمة فى السادية والرغبة فى التلذذ بآلام الآخرين، مما يجعلنا ننبهر بهذه الشخصية التى تملك كل هذا الإقناع الخارجى فى مواعظه، وصلواته ودعواته، وهو يناشد الجميع أن ينفصلوا عن أجسادهم، ويتركوا أدران الجسد حتى تشف الروح وتسرى عاليا.. تلك الازدواجية هى مثار الفساد ومبعث الخطر. وهى فى الفن العنصر الدرامى النفسى الكامن وراء ردود الأفعال وممارستها..

وحياته الخاصة ساعدت على رسم وتشكيل الداخل الشرس الذى يتجلى فى كل ممارساته الانتقامية.

فلقد خانته زوجته، مع صديقه بطل حمل الأثقال، وظل مشهد الخيانة عالقا بذهنه مهما طمرته قسوته الخارجية، ويبرز ذلك واضحا وهو فى موقف التعذيب من الفتاة السوداء، تلك المرأة التى سيطرت عليها سادية من نوع غريب، لا تهدأ إلا إذا ضربها الأب العظيم بالسوط حتى يصبح جلدها مدمما.. فى هذا الموقف لحظة استرجاع وحيدة بالرواية لم تستغرق سوى صفحة واحدة.. يتمثل له فيها موقف الخيانة.

«.. وتتسكب فى أذنيه ميوعة ضحكتها. وتقترب من الصديق وهى تهدهد شبقها الفاجر .. آه.. العاهرة ترتدى القميص الوردى. هديتى إليها فى عيد زواجنا، لم تلبسه لى أبدا ...» وترن عبارة

صديقه لزوجته: «سأريك أن البقاء للأقوى».. ويتخايل المشهد كله ويتلاعب بوجدانه الكامن ويكسر فى لحظة القشرة الخارجية الهادئة الوديعة ملامح الأب العظيم وهو يمسك السوط وينهال على الفتاة السوداء - وهو فى حقيقة وجدانه.. ينهال على زوجته التى استدعاها الذهن وصبها فى قالب الفتاة السوداء. وتخرج منه عبارات تعكس هذا الداخل القذر «فاجرة.. أوغاد.. كلكم أوغاد..».

لقد اختلط المشهد الفعلى بالتصور المسترجع، وتخلل العنف والحقد ولذة الانتقام مع كل ضربة سوط. الفاظ تصاحب هياجه وتعرى داخله .. ويبقى ذلك كله وسيلة للتسلل إلى الفتاة السوداء ليحكم القبضة.

والأب العظيم يحمل فى داخله قطعة من لحم صديقه الذى مات، حين ركبا سيارة سقطت بهما فمات صديقه - قبل أن ينتقم منه - بعد أن استأصلوا منه قطعة وضعوها فى جوف الأب العظيم.. وظلت هذه القطعة تذكره بالماضى وبالخيانه - يقول فى لحظة هياج نفسى حاد بعد مقابلته للمرأة العجوز «ليتنى أستطيع انتزاع هذه الجيفة من جوفى.. لا فائدة.. تسمم الجسد وتلوثت الدماء بالسعار».

ويموت طفله الوحيد الذى كان الخيط الذى يصله بدنيا البشر على حد قوله.. يموت تحت مخالب الجراد وأنيابها ..«ولدى.. ويركض مسعورا، وتتراجع الأشياء خلفه فى بطء شديد.. أسراب

الجـراد تحـوم وتتسـاقط، تملأ المكان، صـوت أنيـابهـا المسنونة تنهش الأشياء.. ولدى.. ويهرول مخبولا حول الشجرة وحول أكوام القش.. ويهـرع الى مكان الولد.. ويضـرب الجـراد بيـديه وبرجليـه، والجـراد يدور حوله ويتساقط عليه..».

ومنذ هذه اللحظة وهو يتلذذ بالانتقام من الجـراد، مثلما يتلذذ بعذابات البشر.

«أمسك رجل الجرادة وجذبها فى بطء حتى انخلعت من الصدر. القاهـا بعيدا. وعـاود تحـريك النصل، انفصل الـرأس وتردد صـوت احتكاك النصل بالخشب، قـرب الأب العظيـم عينيـه ودقق النظر.. أبعـد النـصل قليـلا ثم هبط به فـوق الرأس، شطره إلى جـزئين... الخ».

.. ومن يستطيع أن يدرك من الوهلة الأولى هذا الباطن المهترىء والنفس المريضة وسط مظاهر الورع والدعوة إلى الجنة الموعودة.. إن الفـردوس هو الفخ الذى نصبه للبشر ليهـرعوا إليـه.. كمـا تهـرع الجرادة إلى قدرها فى فخ منصوب لا تدرى عنه شيئا..

.. إن شخصيـة الأب العظيم، شخصيـة تجريدية. تحدث فى كل زمـان. ومكـان وعلى مـدار الحقب والأزمـان، فهى رمـز لكل أفـاق أو جـلاد أو قـائد، أو زعيـم.. أو.. أو.. أوهم رهطا من الناس بمبـادىء يبدو فيهـا السمـو والتسـامى ويرى فيهـا الناس. من طول معـاناتهم. خـلاصـا لهم وطوقـا ينجون به.. وفجـأة بتعـقـدات نفسـيـة متـراكمـة يوقعهم فى حبائله وتتحول المبادىء إلى كرابيج وكوارث.. وسـرعـان

ما يسقطون.. وتسقط معهم أمم.. لأنهم فى الحقيقة - وهو رمز التجريد المكثف الذى ينطق به المستوى العميق للشخصية - تركوا زمام حمياتهم.. لأمثال الأب العظيم.. وباعوا حريتهم بثمن بخس، وتعلقوا بحبال واهنة بدت لهم فى البداية ذات بريق خلاب.

-٤-

وشخصيات الرواية منفصمة فى الخارج العينى الضاغط والدافع إلى الهروب.. ومحبطة فى الداخل المائر المنقطع الباعث على الهروب أيضا، وإذا كان الهروب هو المسلك الشخصى، إلا أنه يحمل دلالتين هامتين تكشفان عن طبيعة الشخصية التى تحمل - كتجريد - رمز العصر المنفسخ الخالى من القيم النبيلة. فالهروب الأول يحمل معنى الخوف العزلة فى قلب الوجود، كما لو كان كل فرد يصنع جزيرته بنفسه. خصام مع الواقع وعراك معه. الهروب الثانى يحمل الغوص إلى الداخل. إلى بذرة الشوق الإنسانى المهيض - عله - أى الفرد يجد نبتا أخضر يتصالح به مع نفسه أولا.. ليقبض على التوازن النفسى، ويحصل على تأكيد الذات.. وهو مطلب مثالى قد يحدد النتيجة المستقرأة برجوعين. الأول إلى الخارج مرة ثانية. والثانى الاقتناع بالحالة الراهنة ومن ثم البقاء.

ولعلنا نلاحظ تكرار كلمة الهروب، وهى كلمة لم ترد على لسان الكاتب. ولكنها تسم العمل كله، ولأن الشخصية لم تتسلح بسلاح المغامرة - كان سقوطها - داميا - مبعثا على النفور منها والضيق بها

والتضاد معها. ليس ثمة شفقة يمكن أن يحس بها القارىء تجاه الشخصيات .. بل هو الغيظ نحو هذا النوع من البشر.. ويكفى الكاتب - بعمله الروائى - أن يبعث فينا هذا الشعور، إيذانا بالوصول إلى حالة التطهير الدرامية، والاقتناع بالإدانة.

وثمة ملحوظة يجب ذكرها. فالشخصيات فى الرواية أما أن تكون زوجية (رجل وإمرأة) ، وأما أن تكون فردية (رجل أو أمرأة). وإذا كانت الزوجية خطوة إلى الجماعة والفردية تكريس للأنانية - وكأنهما معنيان متضادان، وإن كانا يهدفان إلى معنى عام واحد - فإن كليهما فشلا فى العثور على بذرة الشوق الإنسانى.. والراحة النفسية، والأمان الداخلى.

فلا الجماعة أثمرت، ولا الفردية أتت أكلها ..، والسؤال.. أين يكمن الحل..؟ أيكون الحل هو المأساة الدامية التى لم يفلت منها سوى الطفل رمز البراءة والمستقبل والطهر؟ أم هو حل يكمن فى مستوى العمل العميق يوحى بنقد الاتجاه الجماعى، والاتجاه الفردى كمعنيين متضادين .. وصولا إلى استيلاد معنى جديد يتضمن كلا منهما ولكنه يعلو عليهما؟..

ملحوظة أخرى يحسن إيرادها، وهى أن الشخصيات وردت بدون أسماء، شخصيات مجهلة اسما، وإن كانت مجسمة معنى، وهو نوع من التجريد يطمع الكاتب أن يصل به إلى العمومية.

من الشخصيات الزوجية، الفتى الجميل، والفتاة الجميلة، الفتى يعزف على آلاته الموسيقية، ويتمنى أن يكون فنانا: هرب من الواقع

الخارجى - واقع ما قبل الفردوس - المزرعة. لأنه لم يعترف به فنانا، يجيد العزف والإيقاع والتعبير. توسلت، وبكيت لهم كى يعلمونى، ولكنهم ضحكوا وقالوا، ليس هناك بادرة أمل، أنت لا تصلح.. أنت لا شىء» وخلب لبه فكرة الفردوس - الإلهام. فأثار شوقه ورحل، وفى المكان - المزرعة. غاص فى داخله - وتسلل الأب أيحاء ووهما - ولكنه فى الحقيقة كان بعيدا عن اليقين - «حقا يا أبانا أننى أشعر بها - أى الموسيقى - فى داخلى».

والفتاة الجميلة تحب الرسم وتعشقه. ولكن يدها لم تطاوعها، ونظرات الناس إلى رسوماتها تطعن كبرياءها. ولكنها تحس أن بداخلها بذرة فن تريد أن تنمو ويكتمها الواقع الجهم الذى تعيشه. فكان الفردوس - الإلهام - ملاذا لها. والعبارة التالية جاءت على لسان الفتاة الجميلة وهى تحادث الأب العظيم الذى اكتشفها كما خيل إليها. وهى عبارة تعكس المرحلتين مرحلة ما قبل الفردوس، وما بعده. «لم أكن أتصور أن تنطلق من قيدها بهذه السرعة. لقد حررتها، أصبحت لا أتحكم فيها وهى تنساب بالفرشاة وهى تمزج الألوان، وتعبث بالخيال، وتطوع الواقع. وتخلقهما روحا قابضة على قماش اللوحة.» وضاعا فيما أوحى إليهما الأب العظيم، ونسيا ما جاء اليه وصولا إلى المستحيل. وأصبحت نقطة الضعف - افتقاد الوعى بالذات والتحصن بالإرادة - المقتل الدرامى لهما.

وكذلك شخصيتا - المرأة الشقراء والرجل الأشقر. المرأة تركها زوجها مع عشيقته وتخلى عنها ابنها، فانفجرت فيها الرغبة فى

اللذة والشوق، فجاءت. إلى الفردوس ـ اللذة لتحقق ذاتها كأنثى مهملة غير مرغوب فيها. جاءت مع الرجل الأشقر. تقول فى يأس مكدود «ذهب مع عشيقته ولم يعد.. والولد تركنى وذهب أيضا.. وملأنى البرد رغم الشراء الذى كنت أدوسه بقدمى.. لم أجد من أتكلم معه ووجدت يد الأب العظيم تمتد إلىّ..» وحين جاءت إلى الفردوس ـ اللذة، تصورت أنها حققت ما سعت إليه. وكان تعبير الكاتب موحيا معبرا دون أن يمس الإطار العام فى مباشرة أو توضيح «خرجا من الخيمة وارتميا على العشب وظلا يشهقان بصوت متلاحق... قالت المرأة الشقراء بصوت مبحوح: لقد آلمتنى هذه المرة»، أنها امرأة لا تستطيع أن تعصى رغبتها الدفينة التى حرمت منها «أريد أن أكل، والبس ، وأرقص» حتى إذا أحسست بأن ثمة قيدا غير مرئى يقيدها طلبت أن تخرج . ولكن الأب العظيم يظهر فى اللحظة المناسبة» انظرى إلى السماء جيدا يا ابنتى فيزول الألم ويحل الاطمئنان خلصى نفسك من شوائبها وانطلقى نظيفة إلى رحاب الرب».

ولقد أجاد الكاتب رسم شخصية هذه المرأة فى صراعها النفسى العنيف بين الرغبة فى قطف رحيق لذة تحرقها بدفعها عشيقها الذى جاءت معه إلى الفعل «اقول هيا نفعل ألا تسمعنى» بل وإلى أثارته بعد أن وقع فى وهم الخلاص من آلامه.. «سنفعل هنا.. هنا» وبين رغبتها فى الخروج وسط دوامات شبيحة تفقأ قلبها بالخيانة وتؤكد الإحساس بأنها مرفوضة كأنثى. وهذا الصراع وراء هذا الهوس المتوتر الذى يسيطر على الشخصية.

أما الرجل الأشقر فهو محارب قديم جاء إلى الفردوس - الخلاص ليكفر عن ذنوبه، وعما قام به من تقتيل وتشريد، إنه يخمش وجهه بأصابعه حتى يدمى، إنه لا ينسى صورة من وقع عليهم هول الحرب «طفل يحتضن شجرة شوك يلوذ بحمايتها» ولأنه يشبه طفله، رد على أمر القيادة بأن الهدف أمامه نساء وأطفال وليس مطلب الحرب قتلهم. وتداخلت الأوامر بالردود فى لحظة استرجاع نادرة فى الرواية تحمل قلق الرجل وتكشف عمق عذاباته، وتوضح لنا الهدف الذى سعى إليه بالمجىء إلى الفردوس وصولا إلى الخلاص من عذاب النفس والشعور بالأمان «صاح من جوفه ولكنهم نساء وأطفال.. أقتل كل من نجد.. أقول لكم عيونهم البريئة تسترحمنى .. أقتل كل من نجد.. أقول لكم لا.. بل فعلتها وانتهى الأمر »، لم يصمد أمام أمر القيادة، ولم يتابع صوت الداخل الى نهايته فألقى حمولته وقتل النساء والأطفال، وظلت صورة الطفل المرمى فى حضن شجرة الشوك تبعث فى داخله وعيا لا حد له.

ومن الشخصيات الزوجية الفتى النحيف والمرأة البدينة، وهما نموذجان للقهر الذى أصابهما وللممارسات الشاذة التى أصابتهما بنوع من الألم يستحلبانه فى نهم متوحش، إنه الفتى الذى قدم له الأب العظيم الشمعة ضمن من قدم له وسط تجمعات سرية وطقوس غريبة. وحين تساءل الفتى النحيف عن أصل المسألة أجابه الأب العظيم وهو يدرك تلميحاته تماما «كانت تمارسها جماعة متطرفة لقهر شهوات الجسد، ولقد وصف الأب العظيم

ممارسة الجماعة للفعل بالتطرف، ولما كان الفتى النحيف يذكر أو يعرف أنه الأب العظيم كان يقدم الشموع لمزيد من التطرف، فإن المتوقع كان هو الحذر فالعصيان ثم العودة.

ولكن الفتى - وهو ما يثير القارىء نحو الشخصية ولا يتعاطف معها - يرتمى بين الذراعين الكبيرين حين يخبره الأب بأنه يدخر له شمعة كبيرة «ارقصا جيدا. وبعد أن تنتهيا، تعال إلى خيمتى.. عندى لك شمعة كبيرة مباركة»، ولا يختلف الأمر كثيرا بالنسبة للمرأة البدينة، فالأب العظيم قادر على أن يطفىء الوهج ويروى العطش. بعض وسائله فى استلاب الروح وإحكام القبضة، وإشاعة حالة الغياب. وكذلك الرجل الطويل والمرأة الطويلة. فلقد جاءا إلى الفردوس - الأمان، حرصا على طفلهما، فلقد كان الخارج عبئًا نفسيا عليهما - فأولادهما حين يبلغون عمرا معينا يموتون. هربا من كل ما يذكرهما بالمآس المتكررة ، وقدما إلى الفردوس، يحميان طفلهما من الموت، ويبعدان عنهما شبح تكرار المأساة، ولكنهما فى النهاية يموتان بحرصهما وخوفهما، ويبقى الطفل حيا يعلو على كل الخوف، ويسمو على عالم غاص فى حلمه الخاص ولم يخرج منه.

وثمة شخصيات فردية - مثل المرأة الخفيفة - المصابة بالصرع - والتى يتعامل معها الأب بحساسية مفرطة. وبإيحاء متواصل، حتى أشاعت شفاءها على يديه، والفتاة السوداء المصابة بلذة سادية. ولقد عرفنا موقفها من الأب العظيم فيما سبق، وكذلك شخصية المرأة العجوز صاحبة المزرعة، وولدها حارس المزرعة، فضلا عن شخصية الأب العظيم محور العمل كله.

-٥-

وإننا لنلمح قـــدرة الكاتب فى ولوجـــه إلى عـــوالم الذوات لشخصياته وكشفه عن همومها فى لحظة واعية تماما بحركة المادة وهدير النفس الوجدانى، دون الوقوع فى أسر البدائل التعبيرية كتيار الوعى مثلا أو المونولوج الداخلى.. كوسيلة فنية تسعى إلى تحليل النفس والوقوف على كوامن الشعور والعقد الخاصة. رغبة فى تفسير مردودات الأفعال.

إنه يبدأ بالواقع، بالحركة، بالشىء نفسه، وبالأفعال ذاتها. لنتصور الداخل تصورا حدسيا محسوسا أن صح التعبير. والفقرة التعبيرية التالية تعبر عن مراحل الانفعال لدى كل من الفتاة السوداء والأب العظيم عبر المردودات الفعلية المرصودة « انتفض الأب العظيم واقفا، قامت فى تكاسل تؤرجح السوط بيدها. اختطفه منها وصفعها، وقعت على الأرض، تطلعت اليه بعينين متألقتين، والابتسامة تختلج بملامحها. ظل يلوح بالسوط وهو يبتلع همهماته المبتورة. وقامته ترتفع، وصدره يتمدد، وخرج الصوت من بين أضراسه - فاجرة».

لم يقل لنا الكاتب فى هذه الفقرة شيئا عن داخل الشخصيتين، ولكن ما عبر به بما يمكن أن نسميه حيادية الرصد المادى - فضح الداخل تماما. لقد كان موقف الفتاة السوداء ارتباطا شرطيا نفسيا أزاح فوهة البركان الذى يدمدم داخله، بركان الهزيمة، والخيانة، وفقد القيمة، وهوان النفس، إن انتقاما رهيبا يرزح بالداخل، فما

ان رأى الفتاة حتى قبض عليه ومن ثم يضحى للفظ (انتفض) دلالة.. كما لو كان ينتظر اللحظة المواتية. ولكنها لحظة جاءت عن طريق الاسترجاع الشرطى. وصاحبت الانتفاضة ألفاظٌ مصاحبة تواكب الفعل وتعطى له امتدادا به. مثل (السوط، همهماته المبتورة) وانظر الى كلمة الهمهمة التى توحى بضغط هائل يحتويه، وكلمة (مبتورة) التى تشع بالثقل والعجز عن تحمل ما يضغط عليه. ثم الإحساس بالقيمة - ولو بالوهم المسترجع - والشعور بالسيادة، والإمساك بلحظة الرجوع إلى الذات لتعطيه ما فقده وهو يرى زوجته تتلوى بين ذراعى بطل حمل الأثقال. لقد جاءت لحظة أن يخبرها - أي زوجته - أية حالة ترددت فيها واية حالة - العلو والتشفى - وصل إليها .. «القامة.. الصدر، ترتفع، يتمدد» ثم لفظ «الفاجرة»، وهو يخرج فى غل وبطء شديد، وبتمهل يعكس اللذة فى مجرد قول اللفظ الذى لم يستطع أن يقوله. ولا شك أن كلمة (مطحون) تعنى ذلك تماما. وأيضا كشفت العبارات المادية الأخرى باطن الفتاة السوداء والتى كانت معامل الإرتباط الشرطى، إن داخلها عتمة مظلمة وابراج يمرح فيه تعقدٌ شرس واحباطات سوداوية متراكمة. هذا الباطن الذى يتلذذ بالتوحش لا يثيره إلا وقع السوط، ولا يريحه الا رؤية الدم، كيف يتأتى الأمر دون أن تحمل ملامحها معنى التحدى، والإيحاء بأن الطرف الآخر عاجز وغير قادر إمعانا فى الإثارة. ورسمت الألفاظ هذه الحركة المستفزة لتصل إلى رغبتها فى تتابع مادى حسى يكشف الداخل التواق إلى لذة التوحش (تكاسل. صفع، عينين متألقتين، ابتسامة تختلج). وهى

ألفاظ صاحبت حركة الفعل المادى وكشفت باطنه، والموقف نموذج لما تحفل به الرواية من طريقة فى التعبير أرى أن الكاتب يتميز بها تميزا ملحوظا.

وكما قلت فإن الشخصيات عاشت فى جزرها الخاصة. كل شخصية سعت إلى فردوس خاص، بدت فيه العزلة كطائر الرخ ينقض فينهش الأكباد، لقد دار كل فرد حول همومه الخاصة وغفل عن الخطر الذى يحدق به، ثم ينتبه الى فخ الجراد الكبير - باتساع المكان كله - الذى نصبه الأب العظيم للأفراد/ الجراد، حيث كان يتوقع أن يفوز بلذة رؤية الأفراد يسقطون موتى ويتلذذ برؤية عذاباتهم لحظة الموت، لعل ذلك يخفف عنه ثقل الماضى، ويزيح عنه كابوس موت ابنه، ولكنه مات، قتل، ولم يكن المقتل آتيا من وعى ما طرأ على الأفراد، وإنما جاء عن طريق المرأة العجوز التى راحت ضحية طمعها وشرهها فى المال حين تكشفت الأمر وكان موتها سببا فى الإسراع بتقديم الوليمة - السم.. وهذا لا يعنى أن ثمة شكوكا طرأت بالأذهان - شكوكا توحى بإفاقة ما، ولكنها إفاقة كالنوم العميق تتخلله أحلام مرعبة يصحو لها النائم ولكن سرعان ما يغيبه النوم ثانية.

ولنقرأ معًا هذه الفقرة الشاعرية التى وضحت لحظة الإفاقة لدى الفتى الجميل. ومثيراتها الكونية فى مفردات الطبيعة. وكأنما الإفاقة لم تنبع من الداخل. وإنما جاءته من الخارج، «اغمض عينيه وتخدرت ملامحه، ظلا صامتين». ذلك هو المفتتح الإيقاعى للحظة

الإفاقة. وهو وصّف لحالة التيه والشلل الذى أحاط بهم جميعا، الأغماض، والتخدر والصمت. مفاتيح لكشف مغاليق النفس. لقد عمى البصر عن كل شىء إلا شيئا واحدا كيف يتلقى الوحى/ الموسيقى؟ أغمض عينيه عن داخله، عن ذاته، عن الخارج، وراح ينصت إلى الشجرة البكماء علها تفجر فيه بركان الفن. وظل ملتصقا بها حتى خشيت عليه الفتاة الجميلة من الجنون. دله عليها الأب العظيم، فتخدر بها، وغاب فيها، ولكنه فجأة - بعد محاولات لابتعاث الفن من جوفها - يدرك أن خللا ما أصاب كل شىء.. فلزم الصمت، صمت البحث عن حل، أو صمت الندم. أو هو صمت العجز؟. ولنتابع الفقرة التعبيرية«سمع صوت الطائر الصغير ينقر الغصن بسن منقاره. ويغنى لحنا متوثبا. وسمع صوت الماء يتدافع متماوجا عند الشلال الصغير. وسمع صوت الهواء ينساب بين أوراق الشجر. وسمع نباح الكلب يتطاير من بعيد».

والعبارة السابقة هى المثير الانفعالى الخارجى الذى أدى فيما بعد إلى التحول ومن ثم الافاقة.. ولعلنا نلاحظ هذا التكرار الموقع الذى ينساب فى الجمل، هذا الإلحاح الخارجى على جمالية الكون ونفاذ الصوت الموقع فى نغم هادر. الكون كله هادر بالموسيقى، فما باله يرتمى فى حضن شجرة عجوز يستجدى بها الوحى ويطلب منها المساعدة؟ ولقد كان تكرار مفتتح الجملة التعبيرية مقصودا برز فى مقطع (سمع صوت..) إن مفردات الكون من حوله تبعث على الحياة وتوحى بالفن، «الطائر المغرد، الماء المتدافع، الهواء

المنساب، حتى الكلب النابح». وكل من هذه الأشياء المادية تفرز لحنها الخاص، لتصنع الطبيعة لحنها الكلى.

(يغنى ، متماوج ، ينساب، يتطاير).. تُرى أتكون رسالة الطبيعة قد وصلت إلى الفتى فى لحظة صمته المخدرة؟!!. ولتتابع الفقرة - التحول - وفى اللحظة نفسها تكون عيننا على طريقة الكاتب فى التعبير، فالعمليتان الإبداعيتان متداخلتان. «أبعد رأسه عن صدرها، وانصت). ها هى الرسالة قد وصلت . فلعل جهازه النفسى يستقبلها بجيشان الفنان «توردت ملامحه بالدماء. تلفت منتشيا، تواثب فى مرح وهو يطوح بذراعيه ، تدفقت سعادة الطفل من عينيه، أحاط صدره بيديه، وتمايل بجذعه. تحررت صيحته وحلقت حول المكان». وانظر معى إلى لفظين أوردهما الكاتب وهو يعى تماما مكانة كل منهما . ودلالته. (تحررت).. توحى بأن ثمة قيدا قد انكسر وأن الضغوط التى خدرته قد أزاحها هذا النغم الكونى المسموع. كما أن كلمة (تحلقت..) تشى بقوة الصيحة وانفجارها، ثم طيرانها بعيدا، لتلتحم بصيحات الكون وأنغامه.

لقد اندمجت الصيحة فى نغم الكون، فهل آن «للأنا» أن تذوب فى الكون وتتحد معه. هل يستطيع الفتى الجميل أن يتقدم خطوة بعد الصيحة. «من داخلنا تنبعث موسيقانا. وضرب الشجرة بقدمه - لماذا خدعتنى». وحدث التحول، وتحققت الإفاقة، لكنها جاءت متأخرة، لأنها إفاقة فردية، ففى مواجهة الكوارث لا تجدى إفاقة فردية، وإنما إفاقة جماعية، ولما كان كل فرد يعيش جزيرته

الخاصة، داهمتهم الكارثة وهم يتخطون حالة اللا وعى إلى حالة الوعى فلم يقووا عليها وسقطوا فيها. لقد استحقوا جميعا هذا المصير. لقد صنعوا بأنفسهم مأساتهم. ووضعوا أداة الموت فى يد الأب العظيم، حين اقتنعوا وهمًا أنها وسيلة لتحقيق الفردوس - الحلم الغائب. وحق لهم أن ينتهوا. ليخرج إلى الكون جيل جديد. يصحو على نغم الكون، يصنع حياته بنفسه، يعى ما بداخله وما يدور فى الخارج، يحدوه أمل طازج فى براءة عالم يخلو من الكآبة والتوحش. وهو ما يرمز إليه - الطفل - الكائن البشرى الوحيد الذى نجا من القتلة.

إن «حافة الفردوس» كعمل روائى تكشف القيمة والأداة، فى مبناها ومعناها. وهى تؤكد أن صاحبها يتمتع بموهبة واضحة فى النهج الروائى وطريقة متميزة فى الأداة التعبيرى يكفلان له - إن صح المناخ الثقافى - تقديرا مميزا فى مجالى الرواية والقصة القصيرة على السواء.

• سلمى الأسوانية •
النمل الأبيض

عبد الوهاب الأسوانى

• سلمى الأسوانية •

لا يشك أحد أن التوتر هو إيقاع هذا العصر المضطرب .. ولقد احتوى هذا الإيقاع.. الأشياء الخارجية.. والمناسيب المحسوسة لتصبح فى مجال الحركة.. الذاتية.. لوجودها.. شيئا داخلا فى باطن الذات ملتحما بنسيجها الداخلى والمتشابك.. بحيث يبدو ردها إلى شيئيتها الأولى ضربا من المعاناة الشديدة.

وربما كانت القصة القصيرة أسرع الألوان الأدبية، تعبيرا عن هذا التوتر، ذلك لأنها أكثر قدرة على انعكاس اللحظة، وعلى التغلغل فى نسيج الأشياء المتداخلة، والمتغيرة، وعلى القرب الصادق من نبض الحياة أكثر. ومن ثم كانت الجدة الشكلية.. وكانت الحركة الجياشة للقصة القصيرة، فى الوقت الذى كان فيه العطاء الروائى، أقل حركة داخل الأطر المتغيرة، فى عالم تشابكت فيه الأشياء، واهتزت فيه مناسيب المنظور، وتعددت - بالتالى - وجهات النظر الروائية وأنماطها المختلفة بصورة لاحقة، ولاهثة، كرد فعل للحركة

السريعة والمتغيرة، وسباقا معها، لمحاولة الاحتواء، وصدق المعايشة. ومن هنا كان التحرر فى المعتقد الفنى الموروث كمعادل لتحرر الحركة، ذلك لأن تلك المعتقدات «... تقيد حرية الروائيين اليوم.. وهى أن كلية الأشياء ليست ما هى عليه فى الحياة...»

ولقد استتبع ذلك مصادر متعددة للشكل الجمالى فى البناء الروائى .. وهو ما لا حظناه عند كتابنا الذين أدركوا ببصيرة فنية واعية، الجذور الكامنة فى حركة التحول..

وربما يرجع تأخر رد الفعل الروائى إزاء التوتر والتغير إلى أن الرواية، حسب طبيعتها وتكوينها الممتد، والمتغاير، تحتاج إلى عقلية، تفسيرية، وتحليلية، ثم تركيبية فى النهاية.. فضلاً عن التمثيل الواعى واليقظ.. لكل الجديد الطارئ على هذا العالم، وكذا حركات التاريخ الفنية، والأدبية، والفكرية. ومن ثم فإن الرواية تحتاج إلى درجة عالية من المعاناة، والتحمل فى المعايشة، بصورة ذهنية وفنية مركبة. وربما كان هذا أحد أسباب أزمة العطاء الروائى.

ولقد استطاعت الرواية أن تخرج من دائرة الحرج التى وقعت فيها.. إلى منطلق فنى جديد، يتلاءم مع تداخل الدوائر، المتجدد، والمتغير بتجدد الحياة، وتغيرها، وذلك حين استطاع بعض كتابنا الكبار، بتكوينهم الفكرى، والفنى، أن يحدثوا فى أدبنا تطورا فنيا ملحوظا، يتلاءم مع عصرية الحدث. ويتغلغل فى تراكمات الأشياء، ويتمشى مع الأسلوب الفنى المتطور.

كما أن أصواتا روائية جديدة، بدأت تعلو، وتتحدد نبراتها، وتتلون بتلون المذهب والمقصد الفكرى والفنى، وذلك حين أدركت بوعى شديد مدى ما يتضمنه تداخل الأشياء.. فى عالم الإنسان المعاصر.. ومدى المزاحمة الشيئية التى يحسها تتغلغل إلى داخله. وخرجت روايات لأدباء جدد.. تؤكد قدرة هذا الجيل على تمثل الجيل السابق فى تفتح وحب.. مع الإضافة.. حسب القدرة الفنية، والإمكانية الفكرية.

ولقد كانت «العودة إلى المنفى» رواية أبو المعاطى أبو النجا رائعة بحق، كما كانت «الجرار رقم ٣٥» لفتحى سلامة، و«أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم، و«الحداد» ليوسف القعيد، و«سكر مر» لمحمود عوض، «والأسوار» لمحمد جبريل.. وغيرها.. إضافات إلى التراث الروائى.. له مذاقه الخاص، ولونه المتغاير.

ورواية «سلمى الأسوانية» لعبد الوهاب الأسوانى، من حيث المدخل، لا تمثل هذا التلازم السريع.. وإنما هى قد اتجهت اتجاها آخر.. يخدمه.. ويثريه من منطلق خاص، ألا وهو.. الغوص فى الواقع الذى عاشه فى بيئة الصعيد.. حيث الجزر المتناثرة.. ذات الطابع الخاص، والنكهة الأسطورية الغريبة، والتقاليد الصارمة.. ذات الطابع الشعبى الخاص جدا.. الذى يحوى فى داخله أيضا تلك الأطر المتشابكة.. المنسابة، والهادرة انسياب وهدير النيل. ولقد أفادته تلك المعايشة، فى التعبير، والرصد، والتطور، والامتداد. وبرغم تشابك مثل هذه البيئات، وسطحيتها الخارجية، إلا أن وراء

هذا التشابك بذورا كامنة تحركها.. وتعمل على استمرارها.. ولقد استطاع الكاتب أن يعثر على هذه الجذور.. الكامنة، الضاغطة، ذلك هو المحور الذى تتحاور معه.. كل أحداث الرواية. وهى أحداث منسابة انسياب طبائع هؤلاء الناس، خالية.. من البهلوانات الحديثة، والتراكيب ذات التعقيد والغموض، لا لسطحية فيها، وإنما لأنها تتلاءم تماما مع جو البيئة الفنية، الناتج من جو البيئة المادية. «ومصطفى» بطل الرواية.. يحس إحساسين ثقيلين.. الهجرة إلى الإسكندرية.. التى ولدت عنده إحساسا بالغربة المكانية.. ومن ثم فان هذا التيار فى الرواية كان ضاغطا.. وثقيلا.. برغم أن الكاتب لم يوفق تماما فى رسم هذه الغربة، مع أنها ظاهرة واضحة تماما.. فى مثل هذه البيئات.. ومع ثم نبع التيار الآخر.. وهو تيار الصراع الداخلى.. بين ما يتمثله هو من فن وفكر وثقافة.. وبين المواطن بكل ما يرزح تحته من تخلف، وصرامة. هذا الصراع.. هو الآخر.. اتخذ الشكل السلبى.. الخارجى دون الولوج إلى الداخل.. لبيان ضغط هذا الصراع.. مستبدلا بذلك كله.. استمرار الحدث.. والوصف.. فى رتابة.. سردية.. تزينها الجو الشعبى فيها.

وحين استقر فى المدينة.. وتعرف على نادية، بدت هذه المعرفة كما لو كانت وسيلة إلى إحداث التغيير النفسى من حيث افتقاره إلى الزمان، والشعور بالغرابة المكانية، إلى الاندماج والانتماء، هذا الانتماء الذى افتقده فى أسرته فى الجزيرة حيث كان ينزل ضيفا عليهم.. «اندمجت فى أسرتها، إلى الدرجة التى أصبح لى رأى فى كل صغيرة. وكبيرة من شئون الأسرة».

وإذا كان الفصل الذى عقده الكاتب ليصور فيه ذلك الإحساس الذى طرأ عليه فى المدينة، مقابلا للوجود فى ريف الجزيرة.. وذلك كمدخل لمسار الصراع.. فإنه لم يعمق درجة الاستشعار الحقيقى لهذا الانتماء.. اللهم الا فى نتف حوارية.. لا تفى بالغرض.. إذ كان يجب على الكاتب.. أن يغوص هنا فى داخل البطل.. ليواجه هذا الامتداد الحدثى.. فى ريف الجزيرة، ذلك الامتداد الذى نجح الكاتب فى رصده وتصويره.

* * *

ورواية «سلمى الأسوانية» رواية تسجيلية وصفية.. تبدأ منذ وصول التلغراف إلى مصطفى، يطالبه بالحضور فورا.. ليبدأ الكاتب، فى التسجيل، والوصف، والتعبير عن قتامة الحياة، ويصور عالم البطل النفسى تصويرا.. يشى باهتزازه.. إزاء كل ما حدث.. من تقاليد الضيافة، والعرس، والجنازة.. وغيرها.. وليوضح لنا تلك المواجهة بين الوافد الجديد.. بفنه، وثقافته وتفكيره.. وبين هذا الموطن الذى يشده إليه بحكم نشأته وأسرته.. ولقد أدى هذا الاهتزاز الذى سيطر على مصطفى.. إلى أن تحتويه تلك اليد القابضة.. فى الجزيرة.. وتحركه.. ليصل فى النهاية.. إلى الامتثال لما قرره أبوه.. وهو الزواج .. من سلمى.. بالرغم من افتقاد الاقناع.. لكنه جريا وراء الشكل. وحين تزوج استراحت القبيلة، واستعادت الأسرة وجودها.. وأطلقها عبد الله.. قنبلة.. حين تحاور مع مصطفى.. فى النهاية: إنه يستطيع أن يفعل كل شئ.. فالزواج لن يمنعه.. من تحديد نقطة بدء أخرى إن أحب.

وفى الرواية، نحس ذلك الانثيال التعبيرى الطيب، خاصة حين رسم الكاتب.. للجزيرة تلك الصورة الأسطورية الخارقة.. ليعطى تواصلا نفسيا.. بين الداخل والخارج.. فهى جزيرة يتصور أهلها وناسها.. أنها فوق الجميع، وأنها قادرة على عقد العلاقات، وفصمها، وفرض الولاء.. حيثما أرادت.. وهو إذ يضفى على الجزيرة هذا الجو الأسطورى، فهو متحقق أصلا.. فالجزر صغيرة، ممتدة، منثورة فى مجرى النيل، تعترض طريقه.. تلك الجزر التابعة للجزيرة الأم. فى سنوات الفتح «وأمام شاطئها وقفت عدة مراكب كبيرة، فبدا منظرها وكأنها قطع الأسطول تقف أمام أحدى قواعدها الهامة».. ولقد كان هذا التصور المادى.. وتلك الأسطورية.. ذا تأثير فى مبررات الصراع وتطويره، فضلا عن أنها شكلت الرواية وطبعتها بالطابع الخاص. وهذا الجو الشعبى الأسطورى يحول الأشياء إلى موجات متتابعة.. ومتدافقة لتخدم فى النهاية هذا الجو.. وتتحاور معه.. ومن ثم فقد تحول مصطفى أيضا - رغم محاولة صموده التى لم تستمر - إلى شئ غير مميز تماما.. يختلف به عن غيره من سكان الجزيرة، لقد ضاع كل ما تمسك به.. وانتهى إلى موجة غير مميزة فى هدير صاخب..

.. فها هو مثلا يستعد استعدادا خاصا لينضم إلى أفراد قبيلته ليصد هجوم قبيلة البراهيم، وينسى تماما فى هذا الجو المشحون، ما يؤمن به ويتحول لسانه أداة تعبير تكرر ما يقوله الشيخ عبد الله.. ذلك الرجل الصلب.. المزدوج فى حقيقته «لن يستطيع أن يقتحم أحد علينا نجعنا، مهما بلغت قوته، حتى قبيلة البراطيم

نفسها التى تفوقنا عددا، وعدة».. وكان سبب ذلك بطبيعة الحال الشجار الذى دار حول سلمى. ويقوم الكاتب.. بصدق تعبيره ودقة خياله.. بدور المصور اللاقط لحركة جماعية مسئولة فى وقت الشدة، ولتصوير عادةٍ كثيرا ما تحدث بين القبائل.. وهى عادة الثأر.. بطريقة مدهشة، وعجيبة. فلقد سحبت النبابيت، وقسمت القبيلة إلى أقسام ثلاثة، يقف مصطفى فى الأخير لعدم خبرته فى إمساك النبوت. ونحس بغرابة وتأثير. المشهد لجدته وصدقه، وخصوصية منبعه.

ومع أنه صار موجة وسط هدير الانفعالات.. فبعد انفضاض (الشكلة) تبدو حدة المشكلة من جديد وتتلاقى الأسئلة.. تتابع.. كأنها ايقاعات ناشزة.. كيف يقول رأيه؟ وكيف يحدده بالنسبة لسلمى؟ وأين مجال اختياره؟ ذلك الاختيار الذى كثيرا ما تاه به؟ أين هو ذلك الشئ الذى يدل عليه، ويحمل وجوده وانتمائه الحقيقى؟ لكنها التساؤلات المشروخة... الناتجة عن اهتزاز الداخل، العاجز عن مواجهة المجموع والحشد الهائل.. ومن ثم تزداد حدة الضغط النفسى، والمادى. فيهرب. ولكنه يهرب إلى فرع النيل الضيق.. وسيلة نكوصية، للتمسك بأيام خلت وفترة. هى الطفولة. مضت. وتتداعى الصورة وتتضح لتكشف خلفية مصطفى فى طفولته.. «وتأتى إلى فرع النيل الجنوبى حيث أقف الآن نقتسم الغنيمة.. حيث لا يرانا أحد. فكان أمين يصيح أنا لى كرشان، ونصدق أن له كرشين، فيأخذ نصيب اثنين».

والعبارة فضلا عن دلالتها - فهى تشى بقدر من السخرية الخفيفة الباعث على الابتسام، والنابعة - فيما يبدو - من استخدام المجاز اللفظى والمشاكلة اللفظية.. وهى تبدو كصور مسقطة بديلة فى مواجهة أمر مهم، أو حدث خاص «.. وقف على بابه ذكر من الحمام.. علا هديله بطريقة بدت فيها نبرة الغضب... فلم أدر أهو مغازل زوجته.. التى وقفت بجواره مستكينة.. أم أنه يرمى عليها يمين الطلاق» والتعبير إشارة إلى موقف الأب.. من أم مصطفى، حين «رمى عليها يمين الطلاق» أن لم يتزوج مصطفى من سلمى، عقدة الرواية كلها!

والرواية حافلة بتنوعات شعبية، لكنها تنويعات لا يحق لإنسان أن يفترض فيها أمرا مغايرا، أو يتصور شكلا مختلفا لها، والا أتهم بالعقوق والجحود. فالتعليم قد لخبط الناس - كما يقول الأب والشيخ عبد الله - وجعل الشباب يفكرون فى مثل هذا الافتراض وذاك التصور ومحاولة الخروج على العرف.

«هذه البرية عمرها أربعة آلاف سنة. وجدنا الشيخ عامر لم يمض على وفاته أكثر من بضع مئات من السنين.. فما الذى جمعهم به؟

فجمع عم عبد الله كفيه والتفت ناحية الصحاب وقال:

- أنا لا يغيظنى من الأولاد... الذين يذهبون إلى المدارس إلا هذا الكلام الفارغ.

ثم بصق فى انفعال - من أجل هذا منعت ابنى البكر من المدرسة، لكيلا يفسدوا عقله».

مجنون وعاق إذن، بل وكافر.. من يطعن فى الشيخ عامر، أو يتكلم عنه باستهتار.. أو يسئ إلى التقاليد والطقوس الراسخة.

ودلالة هذا الموقف واضحة، فالتخلف أحد إشارات هذه الرواية الفنية، وأحد قضاياها المهمة أيضًا.. والدلالة العميقة فى مساحة الرواية توحى بضرورة التغير الاجتماعى.. وحتمية استيلاد علاقات متجددة مسايرة لتطور الحياة. ولقد صور الكاتب حالة الاصطدام الحضارى بين المدينة والنجع.. وسقط الجديد.. تلاشى، وذاب التمرد أمام جبروت اليد القابضة.. فالموروثات أخطبوط يتحرك ليئد أية ريح تشى بتغير المعالم المتعارف عليها.

ولقد انتهى التمرد لدى مصطفى إلى فعل سلبى، وفكر مستسلم فى النهاية.. وليس كافيا أن يعرى الكاتب تلك الأعراف الدامغة، كما ليس مقنعًا - فنيا - فقط، أن تتحول الرواية إلى مسح تسجيلى لعادات النجع، فى العزاء، والأفراح.. وزيارة الأضرحة، والقتال، وغيرها.. لقد وضع الكاتب يده على قضية الاصطدام الحضارى.. فى منبع يشف شعبية وأسطورية.. ولكن بطل الرواية حامل القضية كان شخصية مهتزة.. ضائعة.. عاجزة عن المواجهة.. شخصية تحمل فكرا، وتحلم بتجسيده، لكنها ثرثارة، خائفة، سلبية موزعة، مستسلمة.. للعبة هو يعرف عريها، وخداعها وافتقارها للصدق.

ولقد كان الحلم بديلا لا شعوريا للخروج من ذلك المأزق الذى وقع فيه مصطفى، فلقد قفلت الدائرة، وتحددت أطرها التى احتوته، وسقط فى داخلها كخيل السباق.. والحلم أدى وظيفة من حيث تأكيد ما يريد الانتماء إليه فى اللاوعى حين عجز عن تأكيده بالوعى. ومن ثم أدى الحلم إلى تعديل نفسى، وتطهير شعورى.. لكن الغريب أن الكاتب حين استخدم الحلم - كوسيلة اتزان نفسى، استخدمه من منطق الإبدال - فتحول إلى موقف حدثى ممتد، يفوت على القارئ أحيانا التنبه إلى حقيقته كحلم.. وهذا يعنى، أن الحلم قد أصابه هذا التسجيل الحدثى الممتد الذى شمل الرواية كلها.. دون الأستفادة من هذا المنبع اللاشعورى فى التوضيح والتركيب، والإسقاط.

والحدث فى الرواية بهذا التناول البنائى يمتد ويتفرع إلى جزئيات متناثرة، يركب الكاتب من نثريتها لوحة شاملة للنجع.. بموروثاته وتناقضاته، وكأنما الكاتب، موكل بهذه المهمة الفوتوغرافية، أو الدراسة الاجتماعى لمجتمع متخلف.. ولقد تعددت اللوحات التسجيلية.. فبدت أشبه بالزوائد المقحمة على حدث الرواية. وإذا كان الكاتب، قد دفع بالشخصية فى غمار الأحداث - التى اتسمت بالحركة وسرعة الانتقالات، وإن اتصفت بالميكانيكية فى ارتباطها بمجرى الحدث الرئيسى، فإنه قد سلب منه اعتداده بذاته وفكره. ومن ثم تحولت إلى شخصية نمطية غير مقنعة، وعجزت عن حمل قضية التنوير الحضارى وأبعادها المتعددة، على حين اتصفت الشخصيات الثانوية بالتلقائية. بل كانت

التلقائية سببا فى حيويتها، والتأثر بها مثل شخصية الشيخ عبد الله.

والواقعية واضحة فى رواية «سلمى الأسوانية»، لكنها واقعية تعتمد على الرؤية الخارجية للأشياء عبر مستوى النظر الخارجى، دون الغوص فى داخله، بالصور المقنعة والمطلوبة.. ومع ذلك فهى رواية تحمل عبق وخصوصية المنبع، فى إطار تعبيرى يتسم بالصدق والجدية.

•النمل الأبيض•

إذا كانت رواية سلمى الأسوانية تصور بيئة الجنوب البعيدة تصويرا أقرب إلى الطقس الشعبى بما تحتويه من مأثورات وقيم خاصة. فإن رواية «النمل الأبيض» ١٩٩٥ تقوم بعملية رصد التحولات التى أصابت القرية النائية. وهى تحولات أصابت الوطن ككل منذ حرب ٧٣.

ويدور محور الرواية حول عبارة وردت فى البداية شغلت العمل الروائى كله والعبارة هى: «من غير المعقول أن يطلب شخص من شخص آخر أن يطلق زوجته لكى يزوجها من ابنه» ص١٥.. وبتتبع الحدث وتناميه ورصد أبعاده ومردودات المتغيرات تنتهى الرواية بهذه الصورة المجازية التى تحمل رمزا عاما لا يطول القرية النائية وحدها وإنما يمتد لينسحب على الوطن كله.. وفيها تتبدى وجهة النظر التى يريد الكاتب عبد الوهاب الأسوانى أن يطرحها عبر نمنمة من الأحداث والمتواليات المشهدية.

تقول الرواية فى خاتمتها «العروق كلها مضروبة، لو لمسها أحد سيسقط السقف كله» ص٢٠٥. ويصبح التصور أن يكون الهدم هو وسيلة البناء الجديدة. ولعل الكاتب يدين هذه المتغيرات، ويرى أن الإفادة من تحولات العصر لم تسع إلى جوهر الأشياء المتمثل فى العلوم والمعارف والترقى الفكرى والسلوكى، وإنما ارتكنت إلى أبسط الأمور والمتمثلة فى الوقوع فى قيم الاستهلاك الطارئة..

يتلقى «عامر» بطل العمل عرضا غريبا من توفيق بك، وعامر ليس فردا هامشيًا، وإنما هو أحد المستنيرين فى القرية إذ يعمل مدرسا بالمرحلة الابتدائية فى إحدى مدارس محافظة أسوان التعليمية. ومن ثم كان العرض مثيرا وغريبا وحافزا على الثورة.. كان العرض أن يتخلى عامر عن زوجته (الجازية) فى مقابل إغراءات مادية وفيرة.. الأرض، والوظيفة، والمال. وذلك من أجل تزويجها من إسماعيل ابنه الذى تيم بها ومرض حبا من أجلها.

ويرفض عامر هذا الطلب الغريب.. وتؤازره قبيلته التى يعمل أفرادها بالزراعة فى مساحات صغيرة.. أما أسرة توفيق بك فلها مكانتها لما تتصف به من جاه وثروة وعلاقات بالسلطة. واحتكرت الأسرة التمثيل النيابى.. وأصبح الأمر بهذه الصورة صراعا بين القبائل الصغيرة وبين رمز القوة المتسلطة.. ولقد أمل كبار القبيلة أن يتراجع الرجل عن هذا العرض واضعين فى الاعتبار وضعه الأنتخابى، ولكنه لم يفعل، بل استثمر علاقاته مع السلطة وحرك رجال الحكومة الذين يصدرون أوامرهم بهدم بيوت عائلة عامر

وأقربائه للتعدى على الطريق. ويتهم زاهر بالسرقة، إذ أوحى إلى اللصوص بذلك حتى ينال من الأسرة ومن عامر نفسه. ولم يكتف بذلك بل رصد العيون حول عامر ولفق الأكاذيب حوله وراح البعض يوحى إلى زوجته بعلاقات زوجها النسائية فى البندر.. فى حين راحت الهمسات تغرى الجازية بالمال، ورفاهية الحياة، والعيش فى الترف والنعيم فى قصور بنيت لأمثالها.. ووقع عامر فى مصيدة الغنى والتطلع؛ إذ عمل فى شركة يديرها توفيق بك وعمه دسوقى وعبد الودودالأفندى.. اخطبوط المال يترصد هوس التطلع فى غياب العقل.. وكانت النتيجة طلاق الجازية.. لقد أتقن توفيق مؤامرته واستخلص «الجازية» لنفسه، ثم طلقها ليتزوج منها عبد الودود الأفندى شريكه فى أعماله.

وهكذا راحت الجازية فى غياب هذا المثقف المتطلع، غياب مداركه وفهمه عما يحدث أمامه. لقد كان وجوده العينى علامة على تصور واضح فى إدراك طبيعة العلاقات التى تتكون، فلم يقدر على التنبؤ بما يحاك له وللجازية.. فسقط. وكان يجب أن يسقط مثل هذا النموذج البشرى الذى عجز عن فك الارتباط الشرطى بين النماذج الشرهة المتسلطة فى عالم المال والسلطة.. ولعل حديثه وهو يواجه الجازية فى سيارة الأفندى دليل على غيابه العقلى «ما العمل الآن؟ هل تنقاد للتقاليد فتقتلها وتقتل الأفندى، وتتحول إلى واحد ممن يأتون من القرى المجاورة لقتل قريباتهم اللاتى سقطن؟.تتجاهل الموقف برمته بادعائك للمدنية على أساس أنها

حرة فى حياتها؟.لكن كيف حدث لها هذا التحول دون أن يتحرك أحد فى البلد ؟» ص١٩٤.

والنص السابق يحمل تساؤلات مندهشة تكشف عن ذات مدهوشة.. وعن صراع يدور فى الداخل يدعو إلى القتل ولكنه صراع هامشى لأنه يرتبط بذات متصدعة، تبرر الفعل من أجل أن تبرر غيابه هو نفسه الذى طال، والذى كان أحد أسباب انهيار «جازية».. يواجه نفسه المندهشة بنمطين من السلوك.. القتل من أجل الشرف.. وهو سلوك همجى يئد الروح والجسم معا ـ الذين يأتون من القرى ـ ثم ادعاء التمدن والحياة عبر مقولة الحرية والسلوك الذاتى واجب الاحترام ـ الذين يعيشون فى المدن ـ ومن ثم فلقد أعفى نفسه من الإجابة وعلقها فى رقبة الآخرين.. وهو تصرف هروبى يدين البطل بالسلبية والذاتية معا.. وهو نمط لا يفعل ولا يؤثر.

والرواية عكست التحولات الاجتماعية والاقتصادية، وأبرزت طبقة جديدة استفادت من سياسة الانفتاح التى أعقبت حرب ١٩٧٣ المجيدة. ولقد كان كل من الغباشى والأفندى نموذجا لها. لقد عرفت القرية أيضا مظاهر الاستهلاك وسعت اليه «سنركز فى هذه الفترة على الأجهزة الكهربائية لأن القرى الآن فيها حركة تجارية محترمة بعد دخول الكهرباء»، ودخلت القرية فى شعار الخروج إلى العالم والاتصاف بصفات المدن.. «لاحظت أن بيوت القرية الطينية المتواضعة تمتلئ أسقفها بهوائيات التلفزيون..»..

ووصل الهوس إلى حد التفريط فى أدوات الإنتاج من أجل تملك أدوات مدنية قد لا تشكل ضرورة جدية لهم «بدل أن نطور المحراث لنخفف من معاناتنا ونزيد إنتاجنا، بعنا عجولنا وبقرنا لنشترى بها الثلاجات والفيديو والتلفزيون لكى نتفرج على علية القوم وهم «يهمبكون». ونتفرج على أحدث ما وصل إليه رقص هز البطن والأرداف. هذه هى التنمية الانفتاحية والا فلا». ص١٢٩. ومن ثم سيطرت أساليب السمسرة فى مجالات المال والأخلاق. وبرزت عبر مبثوثات مقصودة، وجهات نظر فى السياسة وحرب الخليج، بل وإدانة أمريكا سياسيا «أمريكا أولا وثانيا وثالثا ثم يأتى بعد ذلك بقية البشر».. وفى ظل هذا التغير لايزال هناك وبكثرة الأسر التى تنسحق تحت وطأة الحاجة.. بل إن القيم التى تجسدت فى البعض، كرموز فاعلة فى حرب ٧٣، قد سقطت لأن الدولة لم تحافظ عليها حين تناست رعاية هذه الرموز.. وسليمان رزق يمثل هذه القيمة. كما كان هذا الاتجاه السلبى وراء احتراف أسر الشهداء لسلوكيات أخلاقية مدانة لمواجهة ضرورات الحياة. لقد سقطت زوجة الشهيد الذى استشهد تحت قذف قنابل العدو لحائط الصواريخ، ومع ذلك فلقد ظل الأمل قائما كشعاع الشمس يزاحم قطع الغيم الكثيفة، ويؤكد أن الحس الوطنى لا يغيب وتمثل ذلك فى ابنة الشهيد التى قادت المظاهرة ضد الشهبانو ففصلت من معهدها الذى تتعلم فيه.

والرواية تدين عزلة المثقف عن البيئة التى يعيش فيها، وأنه يجب ألا يتعالى على قيمها وتقاليدها والأعراف السائدة فيها..

فليست الثرثرة حول الطبقة الطفيلية، والرأسمالية، والحكومة الخفية وابن خلدون.. وغيرها.. تصنع مثقفا مستتيرا أذا كان هو نفسه عاجزا عن التواصل مع البيئة تراثا وهموما.. ولم يبق له سوى الثرثرة.. التى اتخذت سمة السخرية والتهكم دون أن يسعى إلى فعل مؤثر يتصدى به للخلل السائد. ويمثل هذا النموذج «بشير» الذى أطلق عليه لفظ الزنديق إشارة إلى الانسلاخ والمفارقة.

ولقد حملت الجازية عبر مساحة العمل رمزًا عامًا قد يراد به الترميز إلى الوطن، بحيث يصبح زواجها علامة على السقوط فى قبضة الطبقة الجديدة. ولقد تميزت الجازية بالجمال، والجسم الرشيق والوجه الفاتن.. «كل ذنبها أن الله منحها هذه القامة الرشيقة وهذا الوجه الفاتن الذى يبدو متغطرسا..»، وهى بهذا التكوين الجسدى تستطيع أن تحافظ على أهمية وجودها ككيان يجب أن يحترم، وأن يكون له تواجده وخصوصيته وتميزه معا.. أبدت الجازية رأيا فى بيع البقرة أثار الدهشة والانفعال فالتفتت الأم ناحية عامر وقالت له أن ينهر امرأته «وقفت الجازية وقالت بانفعال: لست بالجاهلة حتى يشخط فىَّ». وضاقت الجازية بوضعها ووطأة الحاجة، وسقطت تحت إغراءات المال والنعيم.. بمعنى أنها غيرت من حياتها وارتبطت برموز الطبقة الجديدة الذين قبضوا على مقدرات الحياة فى ظل السياسة التنموية الجديدة.

ولقد أثرت هذه التحولات على كيان المجتمع فصدعته، وبدا تأثيرها الفاعل شبيها بتأثير النمل الأبيض الذى أتى على السقف.

وكان الاستسلام والتجاهل أحد الأسباب الرئيسية فى استشرائها «أجاب عمى عرابى وهو يقف ويحدق فى السقف:.... إنها أرضة.. كان الواجب أن تخبرنا بها منذ بدايتها يا بنى. وصعد فوق سرير الحبال ومد الخيزرانة يتحسس بها عروق الخشب وقال: العروق كلها مضروبة.. لو لمسها أحد سيسقط السقف كله» ص٢٠٥. والحل فى هذه الحالة هو هدم السقف كله حتى لا يمتد الوباء إلى جميع بيوت النجع.

ويلاحظ على النص قدرة الكاتب على التحرك والتنقل من موقف إلى آخر، وكذلك وصف الملامح والسمات بما يكشف عن أغوار الذات ويشى بالسخرية أحيانا، ويعطى إشارات دلالية ووصفية على حسن التوظيف والتناول.

يصف الكاتب ابن عمه الغباشى فيقول:«فيما بين الثلاثين والأربعين. عليه جلباب حريرى فوقه معطف بنى، عارى الرأس، ظهر الصلع فى مقدمة رأسه، فكه الأسفل الذى يبدو أعرض من بقية الوجه يتناسب مع أنفه الطويل وأذنيه العريضتين مثل ورق الخروع » ص٤١. إنه فى تصويره يقترب من التشكيل والتحديد.

والكاتب استطاع أن يوظف الإشارة السريعة واللمحة الطارئة توظيفا فنيا يدل على عمق الإدراك وربط الأشياء الجزئية بالتكوين العام، وبسياق الحدث، وبعناصر الموقف. يصور الكاتب، هدهدا يطل على الأسرة أثناء مناقشة موضوع توفيق مع عامر ويصفه قائلا :«هبط هدهد فوق قاعدة النافذة التى تطل على فناء البيت

ولما فوجئ بوجودنا طار مفزوعا». إنه استدعاء للهدهد بما يحمله من تراث.. ويربط بين الشخصية المنفعلة الحادة فى موقف متأزم وبين حركة الحمام الذى هو رمز للدعة والسلام والطمأنينة ليصنع بذلك المفارقة بين نوعين من الدلالة «جاء عمى عرابى وقال أنه لن يغادر البيت إلا إذا اصطلحا. وثمة صينية شاى وأكواب متناثرة على الأرض. وكان حمام البيت قد فزع وخرج من برجه ووقف فوق الجدار الطينى المائل يمد أعناقه إلى أسفل» ص١٦١.

وهذا التناول يوحى بدقة الوصف وروعة السرد المشهدى القائم على البساطة والتجويد معا.. وجاءت لغة النص رائعة وجميلة وبسيطة التراكيب لا تخلو من شاعرية، ولا من تسجيل. تلاءمت مع الذوات وحملت شحنات وجدانية لها تميزها ودلالاتها.. ، وانسحب ذلك على الحوار الذى تميز بالاتقان وبالفصاحة المطعمة بالعامى الجميل وباللوازم اللغوية فى كلام الشخصيات مثل نطق عرابى للفظ المسألة بهذه الصورة (المسعلة). والتى كانت ترد كلازمة يختم بها حواره وحديثه مع الآخرين.. ويحمد للكاتب عدم اللجوء إلى العامية المفرطة التى قد تقف عائقا أمام تلقى النص. وكشفت بعض اللوازم اللغوية عن وجدان قلق ومتوتر ظل يلازم عامر فى غياب شوشو، وكان يردد دائما فى سياقات مختلفة «ولكن شوشو طال غيابها». ولقد احتوت الرواية من نبل الهدف ومن جمال البناء ما يؤهلها لأن تحتل مساحة مميزة فى الحقل الروائى.

عصـــر واوا

فـؤاد قنديل

• عصر واوا •

لا أعتقد أن رواية « عصر واوا».. لفؤاد قنديل يمكن أن تمر دون أن تخلف أثرًا فى المتلقى العام.. أو دارس المتغيرات فى السلوك السياسى وبنيات المجتمع الثقافية والاجتماعة. فهى صورة تحمل من الصدق بما يدل على جهامة الواقع وفساده وانزياح قيم الطهارة والبراءة. كما أنها من الأعمال الفنية التى صاحب موضوعها الروائى متغيرات الحياة اليومية بما نشب فيها من تطرف يدمغ العقل وإرهاب يطمس القلب. ولأن «واوا» رمز لعصر فاسد بأكمله فلقد كشف الكاتب فى سرده الروائى نوعية البشر الذين يكرسونه ويساعدون عليه ويعملون على نشره خلف نقاب معتق من مراكز عليا فى بنية المجتمع الحاكم. وتصبح الصدمة عنيفة - فيتحقق افتقاد القيمة والمثل - حين يسعى من يناط به أمن المجتمع إلى اختراق القانون وبناء عالم سلطوى من نوع آخر يتسلل الفساد عبره إلى كل شئ. فيطول الإنسان ليسحقه، والقيمة

ليخترقها، والمثل ليهدمه... ومن ثم لم يكن غريبا أن يتزامن موعد صدور الرواية مع حكايات الفساد حول الجميلات الشرسات وهن يرفعن اصبع الهوى لتسقط النجوم اللامعة..

والرواية توقفنا على السر الرهيب الذى يقف وراء العناد الذى يتخذ ولو فى الظاهر طابع الثأر من رجال السلطة.. إن السجون تصنع الإرهاب وتغزل التطرف. ويخطئ القائمون على الأمر بقصد أو بدون قصد فتتكون الكوادر وتتربى الرؤوس وتحاك الخطط ثم تتنامى الآمال وتتواصل إلى حين من الزمن ينتقمون فيه يوما ما.. وهى أمور أشار إليها مسئول كبير ولم يتنصل من المسئولية.

هل ثمة جديد فى موضوع الرواية؟ لا أخال أن ثمة جديدا. فالموضوع مطروح بكليته على الساحة الإعلامية. بل إن طرحه جاء أكثر جرأة وحدة منه فى الرواية. ولكن يبقى للفن بهاؤه وجماله وكثافته ورؤيته الكونية.

لقد أجادت الرواية فى صياغتها الفنية جدل الصراع العنيف بين محور الذات/ الغير، فى سياق يتسم فى الأول بعذوبة وصفاء قلبى ورضى نفسى وتوق إلى الجمال والسكينة/ وفى الثانى بالجهامة والقبح والعنف والاغتصاب والتطرف والفساد. ووشى العنوان «عصر واوا..» بسيطرة الفساد وانزياح البراءة. ومع ذلك فإن الصوت الروائى المستكن خلف النص اللغوى المصوغ فى نمنمة فنية بلاغية يرى أن الحل لا يأتى من رتق الشروخ وتوفيق المختلف، وتلفيق التوجه، وإنما بحرث الكيان بالكلية. وهو - فى الحقيقة - ما

نراه فى كل المجتمعات التى خلعت رداء الشمولية. وأننا لو ظللنا نعيش فى دائرة ردّ الفعل فأننا بذلك نكون قد وضعنا المستقبل فى الزاوية المعتمة. وهى دائرة تساعد عل التخلف ولا تصنع التقدم.

تقول الرواية على لسان شريف بطلها المأزوم بعد هروبه من قبضة الباشا وسجنه العاتى، حين اختطفه الباشا لتعذيبه وإجباره على التنازل عن محضر الاغتصاب وبعد ألوان من الإيلام يجيدها أمثال الباشا فى صورة متوحشة ولاإنسانية...

«كان مستعدا أن يمضى فى أى طريق يمكنه من الانتقام.. لا من الباشا وحده، ولا من واوا.. فلا معنى لهذا الانتقام.. المسألة بدت أمامه أكبر وأعمق، والساحة التى يلعب فيها الفساد لعبة بانورامية.. طولها طول الوطن. وعرضها عرضه»، ثم انظر معى إلى صيحة الغضب التى تتعالى بفعل الغل المكتوم والقمع الدموى والعجز عن الإصلاح «لابد أن تمتد الأيدى وتلتحم القلوب المحتشدة بالغضب وتمضى خلف العقول التى تؤرق أنوفها رائحة العفن» ص١٤٤. أهى صيحة جديدة؟ لا.. وإنما التقطها الكاتب من دمدمة القلوب وتمتمة الشفاه.

ولأن الأمر مقصود روائيا لإحداث تأثير نفسى لدى المتلقى فلقد بدأت الرواية بنهاية الحدث. كان حدث النهاية والبداية واحدا. حدث رهيب نتج عن اختطاف البطل ثم إيداعه المستشفى. وبعد الخروج.. كان الهاجس داخله تجاه صديقه «شمعة» يحدد اتجاه الخطوة ويشى بالرمز الذى يحمله ويوحى به «لطالما وجد لديه

راحته وأمنه وثقته فى الله وفى الناس». ويصبح القبض عليه بما يمثله من قيم وأمان نفسى إشارة إلى رعب جديد، وانتقام متجدد.. خاصة وأن البداية والنهاية معا أكدت على هذه العبارة «واوا.. خرج من السجن».. لتصنع الرؤية التناقض بين الجمال/ الموءود/ والقبح المتفشى. ويصبح الأمر عاتيا على البطل إذا علمنا أن «واوا» هو أداة الباشا إلى الإفساد والذى أضحى هو نفسه رمزا له فيما بعد.. كما أنه وراء الأزمة الخاصة بالبطل، فهو الذى اغتصب زوجته وأدخله بذلك دائرة الجحيم. لقد حرصت الرواية على تضفير الأزمتين لتؤكد على أنه ليس ثمة فصلٌ بين الهم العام والهم الخاص، وأنهما معا يصنعان جدلا لا يكف عن الصراع مادام طرف فيهما يتسم بالجنوح والغلو والقمع.

وشريف ـ بطل الرواية ـ يعمل مدرسا للتاريخ، علاقاته جيدة بالآخرين، مخلص فى عمله حريص على إتقانه، لايتدخل فيما لا يعنيه، يهوى الشطرنج، ويستمع إلى الموسيقى ويستمتع بالمتعة مع زوجته فى طقس رهيف متعال، يحذر أن يدخل نفسه فى التجارب مؤمنا بالمثل العامى المشهور الداعى إلى الحذر والحيطة «اللى اتلسع من الشوربة ينفخ على الزبادى». ارتضى حياته مع زوجته. ظل طويلا يداعبه أمل شاحب أن ينجب. تصالح مع الوضع واطمأن إلى الواقع فزوجته مريضة بالقلب والحمل يضرها، بل قد يعجل فى موتها. يكفى أنها حبيبته وسكنه الجميل.

ولاتخلو الحياة من جماليات متنافرة ـ إن صح التعبير ـ مادام التوافق يحكم العلاقة. ولعل النسيان ـ آفة زوجته ـ كان واحدا من

التوتر العاتب فى حياتهما. ويعترف شريف بأن «خطورة نسيانها مهما كانت نتائجه فهو عيب أقل من عيوب أخرى قاتلة».. وتحكم المواقف مفارقات تبعث على سخرية الواشية بجمال سلوكى يحترم الذات ولا يجرحها. دخل عليها مرة فوجدها ترقص أمام التلفزيون لأن راقصة كانت ترقص فيه «وتركها فيما هى فيه ومضى يفتش عن بيوت العنكبوت التى أمرها فى الصباح أن تهدمها فوجدها كما هى...».

ويصل بها الأمر أن تكون وسيلته ونموذجه فى دعائه إلى الله أن يحبب إليه الصلاة كما يحب الحلوى. وهو يدعو دعاء من علاقته بالله تتسم بالصراحة والصدق والخلوص له «إما أن تساعدنى عليها - الصلاة - وتجعلها حبيبة إلى نفسى مثل سلوى أو تعدنى ألا تحاسبنى عليها يوم القيامة».. وكانت المتعة طقوس لذة وعلامات عشق «أسعده أن يكون - هو العبد الفقير - مالكا لهذا الجمال». ويتوجدان معا فى خميلة حب فائقة الجمال والرفاهية «سألته بوله: هل يمكن أن نعيش العمر كله هكذا يا أنا؟ أجابها شريف متطلعا إلى السماء: لن يسمح الله بذلك يا أنا. سألته: وماذا سيفعل؟ قال: سيأمر النهار بالطلوع. تململت قائلة: أنا لاأحب النهار.. الليل أجمل». هذا التوحد يعطى انطباعا قويا بالالتصاق الشعورى وديمومته. ويصبح سلخ هذا الالتصاق سكينا يذبح.. وينهار ويصبح كخرقة مبتلة ويتساءل «كيف سيطلع عليه النهار وهو بلا حول ولا قوة. وقد فقد كل شئ فى معركة حقيرة لم يدخلها».. وهكذا أتى الاغتصاب على البنيان فهدمه. وأمسك السكين وقطع خيط

الوصال. وتتبدى المأساة حدة حين تشعر سلوى بثمرته تتحرك فتكون الطامة.. وتنهار. كيف يكون الجديد الطارئ ولادة اغتصاب؟ وكيف يكون التكوين الجنينى دموى الفعل مجهول الهوية؟ وكيف يصبح الجديد، الأمل، لحظة الطهارة/ عهرا وبصمة عصر فاسد؟.. من يقبل ذلك ! كيف يأتى العهد الجديد المأمول سنين طويلة على هذه الهيئة المتوحشة؟.. وتنهش العذابات قلب المسكينة.. وكأنها تردد ما قاله شريف لحظة معرفته بالأمر، وهو نفس الشعور وذات التوحد «لم تتجب منى سبع سنوات فأنجبت من الغريب فى دقيقة.. لم تنجب منى أنا الذى أحبها، وأنجبت من عربيد».. ومن ثم كان من الطبيعى - وهى المريضة بالقلب - أن تلفظ أنفاسها وهى تصر على إجهاض نفسها «دوى صوت نسائى كسكين يعلن النهاية القاسية فى عنف لا يرحم»..

* * *

وإذا كان سليمان الملط نموذجا مثاليا للضابط المستنير صاحب الضمير والرؤية القومية فى مقابل الحيتان الكبار فى وزارته الذين عكفوا - بعد خروجهم أو قبله - على تكريس فساد من نوع ما.. فإنه لم يستطع أن يبقى على «واوا» فى السجن بعد قبضه عليه.. فلقد استخدم الباشا كل نفوذه القديم والحديث لإخراجه حتى خرج. وهو دلالة إشارية للسيطرة وإيحاء دلاليا بديمومة عصر تكرس فيه الفساد. ولعل الوصف الروائى يكشف الفعل الواقعى لهذا الزمن الطاغى والشرس.

«يسأل المربع الذى يبدو أكثر غباء: ألم يطلب - أى الباشا - من مساعد الوزير أن يهرب واوا ؟. أجابه الأطول الذى أعجبته أخيرا مسألة مص القصب، فسحب عودًا - وعده بتهريبه بعد أن يكتب له الباشا أولا جنينة التين التى فى العجمى»، ثم يرد فى الحوار ما يلى «قرر مساعد الوزير البحث عن وسيلة ثانية.. وعدته رأس كبيرة بتهريبه إذا وافق المساعد على الانسحاب من مناقصة السفن الخردة التى تنوى الرأس الكبيرة ابتلاعها» ص١٢١. ثم تقرر الرواية فى النهاية «واوا خرج من السجن». وبذلك تتأكد الثنائية بين الذات والمجال، وهى ثنائية مختلفة لأنها لا تتجادل من منطق التكافؤ مما يكرس طرفا ضد آخر، ولا يوحى بولادات متغايرة.. وهى نبرة قاتمة شديدة القتامة، ربما أوحى بها هذا المجال الشرس اللانسانى. وكيف لا يكون ذلك وقد مات الجميل، ووئد الطاهر، واغتيلت البراءة، وتسيد المكان «واوا» وصانعوه؟!

* * *

والرواية سعت فى تشكيلها الجمالى والمعرفى إلى تضفير الهم الخاص بالهم العام وتنوعت الروافد التى تتلاقى لتصنع ذلك، فى تركيب ثنائى متنافر يتمثل بداية فى الواقع العفن بتراكماته وعمقه، والداخل فى رهافته وانثياله الصوفى فى سعيه إلى الأفضل والأنقى.

فى آخر جبل المقطم فيلا مهجورة سيق إليها شريف مخطوفا وعلى بعد قريب منها حفرة واسعة «ألقوا فيها شريف بعد أن رفعوا

العصابة وقيدوا قدميه بسلسلة حديدية لها قفل ومثبتة من نهايتها بقاعدة خرسانية مما يدل على أنها دائمة الأستعمال ولم يكن شريف أول المختطفين ولن يكون آخرهم». العبارة نموذج لكثير من أنواع الإيلام التى تلحق بالإنسان - وهى فى وصفيتها محايدة، لها وقعها البارد، وخالية من التجميل والظلال البلاغية، لغة مباشرة تسرد موقفا تعذيبيا فى مكان التعذيب بطريقة حادة فى المعنى ورتيبة فى الوصف لتعطى دلالة الواقع المكرور عليها ولتشى بديمومتها.. ومن ثم يلقى المكان على القول رهبه وتوقع الروع منه، ومن ثم صاحبت المفردات لتصنع هذا الجو كله، (مهجورة - حفرة، عصابة، سلسلة حديدية، قفل، خرسانية)، ولعل المفردات بجرمها وبرودتها وثباتها وصلادتها تفرز إشعاعاتها المخيفة الخاصة بها، وتصبح العبارة (دائمة الاستعمال) إكمالا للدائرة التى طالت الكثيرين ونشرت الفزع لدى الآخرين.. هذا لون قاتم من ألوان المجال/ المكان/ المجتمع.. لون له سيادته بدأ من المهجور مرورا بالحفرة وانتهى بالقفل.. دائرة مصمتة باردة ومخيفة.. وكل الألوان الأخرى ترنيمات ظلالية على هذا الاستخدام.

ويصبح الهم الخاص ليس فقط فى غياب الحب بموت الحبيب الذى يتمثل فى هذه العبارة «لم يكن من حقها أن تغادره على هذا النحو المتعجل ودون الاتفاق على ذلك.. كيف تهجر الشخص الذى تعلق بها ومازال حتى بعد أن تعثرت فى طريق مظلم!». ولكنه هم خاص أيضًا، هم يتصل بالآدمية فى الموقف المأزوم وهو يعذب، همٌّ غلب عليه التساؤل! لأنه موقف لايقبل إلا طرح السؤال. ليس ثمة

إجـابات، ومن أين تـأتى؟ من إنسـان مـسـحـوق الإرادة؟ «ومـادام لا يمتلك القدرة على المقاومة فعليه أن يسرع بالموت فأحقر الميتات يمـوتهـا من لا يقـاوم».. ولعلنا نلاحظ سيطرة هاجس الموت على الشعور الداخلى أمـام مواقف العنف.. هو المقيد؟ فكيف يقـاوم!! هذا التسـاؤل هو سيد التعبير ومعناه العميق.. لأن القيد عام وخاص معا.. ومن ثم فالموت هو الخلاص.. إنه الانتحار إذن.. بل الدعـوة إلى الغـضب التى وردت بالرواية.. هى نوع من الموت المؤجل.. لأنه تنويع على فعل العجز.. وترديد للجملة «أحقر الميتات يمـوتها من لا يقـاوم؟».. إذن لابد من المقاومة والمقاومة تعلو على الغضب، وتتجاوز الثأر والعنف..

واللغة أيضا لها شفافيتها وجمالها الشعرى فى لحظات الدفء العـاطفى، وهى تنصهر بالهم الذاتى الخـاص جـدا.. فى دفقـه الوجدانى وانثياله الفياض وكأنما هى لغة من الموسيقى وهو يصف الفعل الجنسى.

ولا تشعر بحرج وأنت تتابع الحركة لأن قدرة الكاتب استوعبت الحالة ولم تقف عند الجزء.. ومالت إلى المجاز البلاغى واستعارت مفردات فنفن مجرد إلى فن القول الذى يشى بالدلالة ولا يصرح بالحركة.. «تعالت الموسيقى المتئدة وتوترت.. تخلصت من البدايات المتوجسـة، وارتقت درجا فوق درج.. وتوالى القفز فوق أغصان الجسد المنتفض بالنشوة.. مالت الأنغام فى دلال وتثنت». وهى لغة تقترب من لغة مواقف الأزمة لدى البطل فى انثيالاته المتداعية التى

تقترب أحيانا من الفانتازيا وانفلات النظام. وهو لون تركيبى فى البناء اللغوى لا يقف عند مستوى بعينه.

وهذا البناء اللغوى بمباشرته وبحياديته وشفافيته ثم الجانب الفانتازى الذى يشى بسحر الجمال الصوفى المفارق للواقع توقعا إلى استكناه الكامن الجميل.. ساهم فى أن يتحول الهم الخاص الذى تحدد فى الأزمة/ الاغتصاب إلى هم عام دلالة الرمز/ اغتصاب مجتمع.

وجاء السرد خليطا من هذه الأبنية التعبيرية يحكمها قدر جانح من مخيلة ذات طاقة واضحة على ابتكار الصورة بتداعياتها وظلالها - «موقف الخطف» «موقف الدفء الجنسى الأخير» «موقف العودة إلى البيت». مواقف لعبت فيها المخيلة الابتكارية دوأر هائلا فى رسم صور غاية فى الحدة والجمال والشاعرية - مع أنه فى مواقف السرد العادية قد تقع الرواية فى مباشرة لغوية، أو فى صور لغوية بلاغية تقليدية.

ولا نستطيع أن ننسى تنامى اللغة مع الموقف واحتوائها له، واستخراج القيمة منه بطريقة طبيعية تحمل الدلالة.. وتشى بالمعنى العميق.. وربما كان للموضوع المطروح دواعيه فى علو النبرة وحدة التعبير ومباشرته أحيانا.. كما كان له أسبابه البنائية فى تنوع الضمائر وإن ساد ضمير الغيبة سيادة صارمة.. وكأنما هو ضمير الواقع بسطوته، على حين جاء ضمير المتكلم فى كثير من حالته مذعورا متسائلا مرتابا، منسحقا وكأنما يمثل الأنا المنسحقة.. إنه

مستوى آخر من مستوى ثنائية الذات والمجال.. ومن ثم تعطى القراءة للرواية بعدا مجازيا تتمثل فى انسحاق الذات وعجزها العام أمام الوجود الخارجى على أى مستوى، كما تعطى بعدا واقعيا بحتا بمفرداته الخاصة جدا.. بل تسعى إلى التبشير بالحل القائم على المقاومة التى يجب أن تحرث المكان للشمس والوهج الجميل؛ لأن الأمر يعد رثاء للمكان بقدر ما هو استخلاص للجوهر والقبض عليه وإنمائه.

عيــون الملــح

إسماعيـل على

• عيون الملح بين الوهم والحقيقة •

«عيون الملح» رواية ذات مستوى فنى متميز عبرت على ساحة الأدب والثقافة عبورا سريعا، دون أن يلحظها ناقد متبصر أو قارئ متذوق، ليوقف عبورها السريع، وليجعل منه ثباتا، وتأصيلا كمدخل للدراسة والتذوق..

وفى الحقيقة سيظل الإحساس بالجدب الأدبى قائما مادام الاقتراب الحميم من الأعمال الأدبية المتميزة يلقى إهمالا مصحوبا بالإصرار والترصد، وبخاصة إذا كان صاحب العمل خارجا عن إطار التجمعات ذات التنظيم القادر على التلميع والإعلام.. والأديب «إسماعيل على» عرفته الحياة الأدبية منذ أواخر الستينات، وهو ليس جديدا على ساحتها، ولكنه يمس أطراف الجدل والحوار، ويأتى عليه زمان آخر تشغله الحياة، وتبعده لجاجات القوم وثرثرتهم.

وكان كتابه الأول «رجل غير معترف به» يحمل سمات فنية بارزة تعكس ملامح جمالية فى الفكر والأداة لعقد من الزمان، حمل ثورة وتجديدا فى الفكر والفن.

«وعيون الملح» رواية تعتورها حركتان رئيسيتان يشكلان موجتين عفيتين، قد تصبح إحدهما هادرة، وقد تبدو الأخرى ساكنة، وقد يتوازيان كموج الأرخبيل.. فلا تعرف أيتهما الساكنة من الهادرة!!

والحركة الأولى موجة رقراقة، تلتصق بالذات، بما تفرزه من مشاعر وانفعالات، حركة مرتبطة بالداخل ارتباطا قويا وآسرا، ومن ثم يصبح الاسترجاع والتداعى أهم مميزات تلك الحركة.. إنها موجه باطنية مستدعاة بضمير الأنا، أكثر الضمائر التصاقا بالذات، وعبر موقف أو ذكرى أو ايماء أو ارتباط شرطى... وقد غطت هذه الموجة الباطنية مساحة من الرواية، وجاءت هذه التغطية متنامية ومتناسقة مع تطور الحدث، وتنوع الأداة.. ولقد استطاع الكاتب أن ينسج خيوط هذه الحركة الباطنية فى رقة ونعومة صاحبت جيشان الذات وانفعالاتها وإحباطاتها.

وجاءت الحركة الثانية.. التى يصبح الخارج فيها له ثقله ووطأته.. خفية مستترة تكتمل تحت غطاء الداخل وموجه الفياض.. حتى إذا تمكنت صارت لها السيادة الفنية.. وكلما اتضح الخارج، خرجت الذات من دائرتها المقفلة، حتى إذا انتهى العمل بالرصد الخارجى البحت، خرجت الذات من أزمتها... إيحاء

إشاريا.. إلى التحرر من أسر الماضى وانطلاقا إلى آفاق مستقبلية جديدة.. تصنع حياة البطل، وتحدد ملامح مرحلته الجديدة.. ولقد صاحب تلك الحركة إسراف واضح من الوصف، ورصد الجزئيات، واستنطاق الطبيعة وربط مظاهرها بمتحولات الذات.. والرواية تبدأ بتصوير يقترب من الحلم الكابوسى. يمثل حصارا يقع فى بؤرته بطل الرواية. حصار هو فيه مركزه ونقطة الدوران فيه.. وهذا الحصار من رجال يعرفهم البطل.. وارتبطوا بحياته وبعمله بطريقة أو بأخرى.. بل مثلوا فى بعض مواقفه معهم ضغطا نفسيا رهيبا..

وبالرغم من أن النسق الفنى فى بداية الرواية يحــرص على التواجد المادى فى الخارج عبر تبريرات الذات، إلا أن الحلم والوهم لهما الركيزة الأساسية فى بلورة الموقف، حيث سحب واقعية الوصف المادى، وأدخل الموقف فى إطار الحلم والوهم.. وجـاءت ألفاظ كالموت، الشبح، لفح الأنفاس، فحيح.. همس.. لتعطى للموقف دلالة كابوسية لحلم ثقيل.. مما يؤكد حركة الداخل وسيطرتها، وانسحاب حركة الخارج وكمونها.. فى المقطع الأول من الرواية يقول البطل: «.. كنت أدرك تماما أنى لم أمت بعد.. وأنى مازلت واقفا مكانى، أضرب الأسفلت بقدمى، وأتابع دقات قلبى المنتظمة باطمئنان، وأنى آخذ من الفراغ المحيط حيزا لا يزاحمنى فيه سواى. امتص الهواء بنهم رغم ما يعلق بذراته اللامرئية.. وتجول به عيناى وهما مفتوحتان عن آخرهما بغير انكسار فى

جفونها.. لهذا دهشت حين رأيتهم يلتفون حولى مقنعين بالوجوم..».

فى مقطع الرواية الأول دلالات الخيوط الرئيسية للحدث الذى سيتمدد ويتفرع عبر مساحة العمل..

ثمة وداع للبطل من الزملاء.. حيث ترك عمله كمدرس بالقاهرة، ليعمل - منقولا إلى الصعيد - مدرسا بمدارسها المختلطة.. واتخذ شكل الوداع مظهر الموتى، وهيئة الجناز.. ومن ثم كان ثقل اللحظة على الذات الشاعرة بالظلم الذى وقع عليها.. ومحاولة صمودها مع التجربة المجحفة. فالنقل فى نظرهم نفى، والنفى إلى الصعيد يرتبط بموات جديد.

وجاءت الكلمة الأولى فى الرواية إيحاء من البطل بأنه لا يزال يحيا، وأن النفى وإن جاء قاسيا، إلا أنه قادر على احتوائه. «كنت.. أدرك تماما أنى لم أمت بعد»..

وقامت الرواية كلها لتبرهن على تساؤل ملح برز فى باطن الذات الواعية - وهو كيف لم يمت بعد - أن الوقوف على حافة الموت حين ودع الزملاء إلى الصعيد مزودا بتجارب محبطة وشديدة القسوة، كان فرصة للذات لإبعاد الموت، وإحلال الحياة بدلا منه.

وجاء هذا الثبات المهتز فى الصفحة الثانية. جاء أشبه بطرد الموقف، ونبذ مرحلة من العمر.. جاءت مفروضة، لكن الذات تعاملت معها بوعى. وإن مثلت ضغطا نفسيا..

«تضخم الفحيح والهمس والتمتمات. صار كتلا صلبة ملتهبة، تمزق تجويف أذنى.

يحرق الشرايين المتجمعة فى مؤخرة رأسى.. صرخت فيهم: كفى. تراجعوا.. تفكك محيط دائرتهم.. تباعدوا.. أداروا ظهورهم وشرعوا يمشون وهم ينحنون قليلا إلى الأمام. كأنهم يحملون فوق ظهورهم حملا ثقيلا»..

ومن خلال هذا الوصف.. ندرك تماما كيف حول الكاتب باقتدار، لحظة الوداع إلى موقف يتسم بالنبذ والرفض.. فى المقطع الأول شكل الزملاء حصارا رهيبا، وذلك أن الزملاء يرتبطون شرطيا بماضى البطل فى عمله.. وإحباطاته المتوالية فى المدينة الغول التى عاش فيها. فلقد شهدت المدرسة، وشوارع القاهرة، فشلا فى الحب، وضياعا فى الحياة، وارتباطا غير شرعى بامرأة. كان يؤرقه - رغم جيشان الانفعالات - جانب الدنس فيه.. الحصار يمثل حياة كابوسية عاشها البطل واكتوى بتجاربها.. وحين جاءه النقل الفجائى.. بدأ التحول كامنا ومستترا.. ولقد وضح ذلك فى المقطع الثانى.. ففى هذا المقطع.. تصوير بشع للزملاء الذين كانوا محور حياة البطل يوما ما. وجاء التصوير إدانة.. واقتربا من تحول الذات ورفضها للماضى وتحسسها لحاضر سيتحدد عبر رحلة القطار إلى عمله الجديد..

ولعلنا نلاحظ هذا التراجع من الارتباط بالماضى من دلالات الألفاظ التى توحى بها الألفاظ الدالة على تلك الحالة النفسية

الكامنة.. وجاءت دلالات الألفاظ مترابطة ومتنامية لأحداث عنصر السببية.. (كفى، تفكك، تراجع، أدار الظهر)..

إن تحليل بداية الرواية يوحى بهندسة فنية تتوزع على مساحة العمل، وتبرز أن الحدث فى الرواية.. نما وتشعب بعد أن بذر الكاتب بذوره الأولى فى أول الرواية.. ومن ثم جاء النسق الفنى متناميا ومتكاملا.. وجاءت النهاية موضوعية بعيدة عن الافتعال.. ذلك أن النهاية جاءت نقضا للبداية..

وهذا التناول أوضح الخلل النفسى فى الشخصية المحورية، هذا الخلل جعلها تقترب من الماضى، والماضى عنصر مؤثر فى الشخصية، ومن ثم كثر التداعى والاسترجاع، وهو فى استرجاعه يستحلب الماضى ويهرب من الواقع الجديد الذى هو قادم إليه.. ومن ثم يسيطر الانسحاب إلى الداخل على حركة النفس.. وتلاءم ذلك الانسحاب مع النسق الفنى، وجاء طواعية ليبرز حرية التنقل بين الأزمان.. وبين الحلم والواقع.. وبين التخيل والحقيقة..

«.. انحنيت لأثنى طرف البنطلون كى لا يبتل.. فوجئت بالجورب ينهدل فوق وجه الحذاء.. دهشت.. أول مرة أدخل فيه قدمى.. اشتريته واثنين معه بنى وأحمر وهذا الرمادى عصر أمس من محل قطاع عام..»..

ويمضى هذا الانتقال بين زمانين إلى أن يهتدى إلى محطة القطار «.. وظللت مستمرا فى سير حتى انتهى الرصيف بانحدار

أملس، فانحدرت معه بحذر.. وجدتنى بين قضيبين غير اللذيين يقف فوقهما االقطار.. تذكرت أيام كنت أنزل من القطار عند محطة البلدة، وآخذ فى الجرى فوق حافة القضيب لاحقا به.. واستمر لمسافة طويلة دون أن تنزلق قدمى..».

حتى إذا ركب البطل القطار.. جاء الإغراق فى الذاتية قويا، وبدأت الموجة الباطنية الفنية تسيطر على حركة النفس.. واستدعى ذلك من الكاتب أن يبلور ضمير الأنا، ويجعله أكثر حرية فى الزمان، وأكثر التصاقا بالباطن.. هذا الالتصاق يشى بخوف كامن من المجهول، وخشية من الجديد، ومن الحقيقة التى ستواجهه.. ومن ثم فإن الكاتب يتوقع الموقف فى الذهن قبل أن يحدث.. مما يساهم فى إحداث عنصر الترقب.

إنه يصنع تخيلا للموقف، مما يثير النفس خوفا وقلقا، وكأنما الخيال يصنع الموقف الذهنى ليمهد به للموقف الحقيقى، هذا التصور يدل دلالة واضحة على الأزمة التى يقع فيها البطل، وهى أزمة اللافعل. أو الخشية من الفعل. تلك الأزمة التى ولدتها تجارب محبطة وفاشلة. وهى تجارب ذاتية.. بحتة.. مصحوبة بهموم سياسية هامشية.

«نظرت إلى باب الديوان سوف يأتى الكمسارى بعد قليل وربما يجئ اللحظة فيطرق زجاج الباب بقلمه، ثم يفتحه ويدخل ببعض جسمه من فتحته المواربة. وهو يلتقى بعبارته التى تهرأت مخارج

حروفها من طول تكرار اصطدامها بلسانه». واللجوء إلى تصور الموقف قبل حدوثه ناتج من حساسية فى الذات، وإحباط مستمر ومن ثم تنداح رقرقة مستترة تشى بالحاجة إلى الالتصاق.

من مكونات الإحباط تلك العلاقة التى ربطت بينه وبين تلميذة له.. ولقد برزت تلك العلاقة كثيرا على مساحة الرواية، بل اتخذها الكاتب رمزا قويا للماضى المهزوم.

.. فى موقف جمع البطل وتلميذته ينفجر المخزون فى قلب البطل.. حين يعلم أن بعض المدرسين يغازلون حبيبته. تلميذته. مما جعله فيما بعد يفضح تلك المحاولات. فيفضح نفسه، ويعرى العلاقة بينة وبين تلميذته. وينهى العلاقة.. لقد جرح قلبه بأظفره..

«مدرس الرياضة يكتب لى بين السطور كلاما فاحشا، ومدرس العربى يكتب لى أبياتا من الشعر ليست مقررة على.. و.. و..

صرخت: كلاب..

مدت يدها تكمم بها فمى.. يدها ممتلئة ودافئة، تلاشى صدى الصرخة من الغرفة وتبددت فورة الداخل التى انبثقت عنها.. رفعت يدها بعد ما لاحت استكانة شفتى ببطن كفها، وخبأتها فى حجرها، لم تنطق بكلمة.. ولم أضف أنا الآخر شيئا»..

وتشوف البطل إلى عالم جديد، مكان جديد يتراءى فيه الواقع بكل ما فيه، ليعيش فيه يومه الحاضر دون أن يكون للماضى حضوره الدائم.. وتلك إشارة إلى الحاجة إلى الالتصاق، أو الانتماء

إلى واقع جديد ومغاير... وتلك الأشارة تحمل فى طياتها تحولا ما.. بحيث تبدأ موجة الخارج فى الظهور..

ويتضح أمل البطل فى الخروج من هذا الحصار الكابوسى.. حصار الماضى المهزوم «تمضى خطاى بالسرعة التى كانت عليها منذ البداية بقليل.. تسبق عيناى خطاى، تفتشان بفتور عن طريق يدفع بى إلى ما وراء الأسوار، تنمو بداخلى رغبة فى أن أبلغ بعد لحظة - لا تزيد - المدينة.. أدخل إليها، أرتمى فوق أرضها، أتمرغ فى ترابها، أتذوق طينها، أهرع لاحتضان أول من يلقانى أدفن جسدى فى حضنه. أمتص دفء صدره، أجوس فى شوارعها أدق كل الأبواب.. أطرق بصوتى كل الأذان.. أجرى إلى النهر.. أقذف بجسدى فيه.. أغتسل»..

ولنلاحظ معًا دلالات الألفاظ التى صاحبت حركة النفس وجيشانها.. وأول ما نلاحظه حركة الخطوة السريعة.. وهى حركة إلى الأمام. يحددها هدف مكانى جديد ومتجدد ومغاير للمكان الذى تركه مهزوما، ومنفيا. ورغبة كامنة فى تخطى الأسوار، والتغلب على الأسيجة التى تعرقل الذات وحركتها.. مما يعطى للأمل فرصة للنمو لتحقيق الرغبات فى الدفء، والحنان. والارتباط بالجذور، حتى إذا ما تحقق الأمل، أحس بالفرحة فمشى فى الشوارع يعلن عن فرحة. ثم يهبط النهر فيغتسل من كل ما علق به من أدران الماضى.. وهو اغتسال نفسى بطبيعة الحال.

وتلك الحاجة إلى الالتصاق وإن عبر عنها الكاتب على طريقته فى تصور الوقف ذهنيا قبل ن يحدث.. قد حدثت وبالطريقة التى عبر عنها الكاتب. حين وجد البطل فى المدينة الجديدة المكان الملائم لإفراز روح الانتماء الحقيقية، والتى فقدها فى المدينة ـ الغول ـ كما وجد فى مديحة ـ بياتريس جديدة أخذته إلى المطهر

فتطهر من أدران الماضى. واستعد نفسيا لواقع جديد وحياة جديدة. وكان للزمان الآتى وجوده وتواجده، وللانتماء ثقله وزخمه.

ثم تبرز الموجة الثانية، موجة الخارج، الواقع بكل ما فيه، ويتسيد الحاضر وتصبح لغة الرواية رصدا لمفردات الواقع الخارجى، وإرهاصات الذات المتنقلة مع هذا الواقع الجديد.. وتضحى المفردات دالة على صلة مباشرة مع الواقع الجديد الذى يواجهه البطل شيئا فشيئا متخلصا من سطوة الماضى ومفرداته.

ويتحول السياق إلى سياق سببى تتابعى. وتتسلسل العبارة، وتتماسك وكأنما توحى وتعكس تماسك الذات..

فى هذا المنعطف النفسى كان للإدراك الحسى تميزه فى رصد المرئيات ومفردات الواقع..

وأخذت العين اللاقطة تتجول فى حرية دون أن تعطى فرصة للأذن أن تتسمع حديث الذات الداخلى فرصدت العين ووصفت، وجسدت المكان والذات.. مما يعطى ـ نفسيا.. تصالحا بين الذات والمكان. وهو ما كان مفتقدا فى المرحلة الماضية من حياة البطل..

«وقفت على الشاطئ أرنو إلى قرص الشمس الغاربة، يكاد القرص يملأ باستدارته الأفق ويصبغ بأرجوانية خلابة اتساعه، والماء يتدفق بين ضفتى النهر بغير صخب ولا هدير.. مراكب تمضى شمالا وأخرى جنوبا.. ترفع أشرعة بيضاء تعانق الريح، وفوق سطوحها أهرام قلل وجرار، وحجارة رصت بنظام بديع فوق بعضها، وقرب الفوهة التى تنفتح على قاع المركب حيث الكم القليل من الزاد والحاجيات البسيطةالمبعثرة. يجلسون متجاورين وهم نصف عراة، كل يلبس قميص دمور يظهر منه الساقان حتى الركبتين، وينفتح طوقه كاشفا ضمور الصدر والشعر الكثيف الذى يغطيه، وصوت غناء شجى ينبعث من حنجرة يشرخها الألم، يهدهد أحزان القلوب، ويذوب حنينها للذين ينظرون هناك.. تحرق اللهفة ضلوعهم ويعتصر الحنين قلوبهم..

وحين توارى قرص الشمس الأرجوانى من الأفق، وسحب ألوانه تاركا وراءه ظلالا تتزايد وتتكاثف.. استدرت راجعا إلى المدينة محمولا على أجنحة من السكينة التى كنت ما أزال أسبح فى خضم تيهها»..

ودلالة هذه الفقرة الطويلة واضحة.. فهى تبرز سيطرة الواقع الجديد على البطل وذوبان الذات فى هذا المكان الجديد.. تلك المدينة التى قاومت الظلم واستطاعت بجهود أبنائها المنتمين أن تبرز كواجهة رائعة لعمل الإنسان.. وكرامته..

ولقد وصف الكاتب مظهرا طبيعيا من مظاهر تلك البيئة الجديدة، وصفه بتأمل وبحب، وأباح لنفسه أن يتدخل فى حركة الواقع الخاصة براكبى السفن.. ولكنه يدل على مدى الحب الذى بدأ يتغلغل فى قلب البطل.. ولقد احتواه هذا المشهد تماما.. مما أضفى على نفسه السكينة والطمأنينة، مما يوحى بتشبع الذات بشخصية المكان الآسرة، ويشير إلى تصالح الذات مع المدينة الجديدة.. التى صنعها أبناؤها بالحب والانتماء..

ومن ثم يرفض البطل بعد أن علم بأن نقله قد ألغى، يرفض أن يترك المدينة ويصر على أن يحيا بها، ويعيش. ففيها كانت ولادته الجديدة.. وكان حبه الجديد المبرأ من خزى الماضى وإحباطاته.. وهو بهذا الرفض.. يعلى من الواقع الجديد، الواقع الذى ينتمى إليه الإنسا، فيرتبط به، وينميه، ويعد له، ويرفع منه.. إنه واقع الانتماء الحقيقى..

«سأتركك الآن فإنى أتعجل الكتابة لأخى كى يأتى لزيارتى، فربما يجد فى تجربتكم حلولا لبعض مشكلاته هو ورفاقه فى بلدتنا وسوف أكتب أيضا إلى صديقى مدرس الكيمياء أدعوه ليتذوق معى القرفة بالزنجبيل.. »..

وانسحب الماضى، وحل بدلا منه واقع جديد. وتبع هذا الانسحاب والإحلال على مدار الرواية، زمانان كبيران سادا الرواية منذ المقطع الأول حتى المقطع الأخير.. زمان الحكى وهو زمان

حاضر ينقل فيه البطل ما يصادفه فى سفرته إلى عمله الجديد وهو زمان موصوف بمعنى أنه زمان يقترب به الكاتب من مادية الأشياء الخارجية. وزمان خاص حيث تنثال الذكريات وتتكشف العواطف. إنه زمان تراجعى. زمان نفسى مريض ملتصق بالذات التصاقا مباشرا... وتراجع هذا الزمان التراجعى شيئا فشيئا.. إلى أن ترك ساحة الفعل للزمان التقدمى.. أو الزمان الحاضر. مما جعل الغلبة للواقع.. وأسرع بتطهير الذات، وخلوص انتمائها.. ولم يأت ذلك اعتباطا، فقد جمعت مقدمة الرواية خيوط الحدث وكمونه، وساهمت فى التعرف والتحسس للصياغة الفنية الجميلة، بل ووشت بما يمكن أن تكون عليه حركة الذات وحركة الخلاص، مما يوحى بأن الكاتب قد أخضع روايته لتخطيط هندسى فنى، بحيث تلد المقدمة أحداث الرواية ونهايتها...

ولا شك أن ذلك ينبئ بموهبة واضحة فى التعبير واستخدام الأداة، مما يجعل لأدب الكاتب تميزا خاصا به.

الأسوار.. والنظر إلى أسفل

محمد جبريل

• الأسوار •

فى رواية (الأسوار) استطاع الكاتب محمد جبريل أن يختار وينتقى من الأحداث العامة والخاصة ما يرتبط عضويا بجسم العمل وطبيعة الشخصيات. وهو هنا قد طبق على عمله.. الإيحاء بمنطق التكوين.. الذى يحكم بناء الصورة .. والذى يتداخل فى إطارها السرد والشخصية والحوار. ولقد لعب الحوار دورا مهمًا فى الرواية .. إنه ملمح عضوى.. وأساسى.. ساح فى نسيج العمل الفنى متشابكا وملتحما معه، إنه نسيج متكامل مرسوم بثراء تعبيرى واضح.. وأكده الموضوع العصرى المتواصل تاريخيا والذى يرمز إلى عصرية مكشوفة وإلى حالة منفردة فى مجتمع بعينه ولقد أفاد من أسطورة مقتل المسيح عليه السلام. إنه نتاج الموضوع دفع به إلى النمو العضوى.. من حيث التوافق الفنى للحدث والشخصية والصورة، ومن ثم فالرواية ذات إحكام شديد فى الصنعة والمعالجة.

والرواية تعالج موضوع الاعتقال.. من خلال شخصيات متعددة منها الطالب والصياد.. والقاتل ، والغشاش، وتاجر المخدرات والصحفى والمثقف.. والشاذ.. والأستاذ.. رمز الخلاص، إنها تصوير لحياة هؤلاء الأشخاص فى جب غويط معزول عن الناس والحياة. شريحة إنسانية مسلوخة من جسد المجتمع المتخثر حتى النخاع.. متروكة لا تعلم لها مصيرا.. فى جو مرعب من القهر والظلم وسخونة الصحراء.. وملالها.. حاولوا أن يرفعوا أصواتهم. فأضربوا عن الطعام .. لكن إدارة السجن/ الجب.. استطاعت أن تخفى خبر الإضراب.. ثم يتفتق الذهن عن حيلة بشعة - عن طريق اجراء قرعة.. ومن تصبه القرعة.. يصب عليه البنزين ويحرق.. فالحريق شهادتهم وصوتهم على وجودهم.. من أجل أن يعرف الناس أن هناك جماعة مغمورة فى الجب.. لا تعرف لها كينونة.. تستولد صرخة احتجاج وأدانة.. متمثلة فى حريق نزيل وهو الأستاذ رمز الخلاص.. لمجرد أن يسمعوا بهم، ويعرفوا مكانهم.. ويسمعوا لهم. والذين فى السجن جميعا عشقوا مصر.. ولأنهم رفضوا كل هذا الزيف زج بهم فى السجن.. إن العشق الخاص.. الذى استحوذ عليهم كان من أجل أن تبقى مصر حرة.. وكان جميلا من الكاتب أن يورد فقرة - أنقلها بالنص - لاعترافات سجين فى مرحلة ما قبل الثورة.. تلقى بظلالها على درجة التواصل «أنا عاشق ولهان.. قد عذبنى الحب.. وملكت الحبيبة علىَّ مشاعرى، فأنا أراها فى كل وقت وفى كل مكان.. وأراها علىَّ وجه الخصوص إذا

سجى الليل، ولكن ليلاى ليست ليل العامرية ،لا ليلى الأخيلية ولا ليلى المريضة .. بالعراق.. بل ولا ليلى مراد.. وإنما هى ليلى المصرية، ليلى الهيفاء، السمراء، ذات الشعر الفاحم والعيون الصحاح المراض. إنها سعادتى وبلائى.. وشقوتى وهنائى.. أحبها حبا يقرب من الجنون، وأغار عليها غيرة المفتون، وأن أشقى ما يشقينى أن أرى إلى جانبها أجنبيا أشقر ذا عيون زرق يغازلها ويحاول أن يصل إلى قلبها، ويل له منى، والله لأقتلنه، أو يبتعد عن طريق ملاكى، «من اعترافات السجين السياسى محمود يحيى مراد فى حادثة مقتل أمين عثمان».

إن محاولة الكاتب إضفاء التاريخية على عمله استدعاه أن يستخدم الزمن التاريخى المتمثل فى المقتطفات والزمن الآتى.. المتمثل فى داخل ذوات الشخصيات، ثم الزمن المستشرف إلى البعيد.

والكاتب حين استوقفه الموضوع.. أكد على ملمحين أساسيين.. هما أن مصر طموح منذ الأبد، منكوبة منذ الأبد.. وبين النكبة والطموح،.. تتولد المأساة.

وإذا كانت الخيانة فى السجن/ الجب.. نتيجة أغواء وإرهاب.. فهى القهر على النزلاء.. والخيانة هنا ذات دلالة على طبيعة المجتمع وبنيته سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وثقافيا.. ومن هنا سار المثل الشعبى بعد ثورة عرابى.. (الولس هزم عرابى). ولقد تحمل الأستاذ عبء الخلاص للجميع.. ومنذ ذلك اللحظة تأكدت ذاته، وتحقق وجوده، فهو الضحية، وهو طوق النجاة، صرخة الألم

التى قد تتبعها الراحة والطمأنينة.. ولقد واكب ذلك كله آية المزمور لتوحى بالميلاد والخلاص إن صح التعبير (أنت ابنى.. أنا اليوم ولدتك). ولقد أضفى الكاتب على الأستاذ.. صفات الرحمة والحنو.. فهو الرحيم الهادىء العالم، ذو البسمة الرائقة، والكلمة الرقيقة.. واللمسة الحانية.. وهو كما يقول أحد النزلاء: «كلماتك هى الوقود الذى يغذى إرادة النزلاء..»، ولقد أحبه الجميع.. الوفدى والسعدى والإخوانى والشيوعى.. والنشال والقواد.. وطالب الثأر.. والقاتل وبائع المخدرات.

ولقد استطاع الأستاذ أن يحيل النزل إلى مكان يسوده الحب والمودة. «قبل أن تنقضى على نزوله فى المعتقل أسابيع، بدأت السلطات النفسية، لفتوات العنابر تذوب، وتنتهى، حل محلها حب دافق ومودة بينه وبين النزلاء.. الذين أسرهم إليه ذلك الشىء .. يبدو فى عمق نظرات عينيه، أقرب إلى القوة الغريبة الغامضة المسيطرة..».

ورغم هذه المحبة وهذا التأثير إلا أن مجاهد الغزالى.. ظل وحده دون الفتوات الثلاثة عشر.. يناوئه، باستمرار،، إلا أن تأثير الأستاذ تخطى كل السدود.. لدرجة احتواء الحراس أنفسهم.. وفى عصر اليوم الثالث من مجيئه.. جلس النزلاء «فى الساحة على هيئة دائرة أشبه بالحدوة. وقد انضم اليهم ثلاثة حراس وهو يعظهم».

وحين أثر الأستاذ فى النزلاء تغيروا وثاروا مطالبين بالإفراج.. «مئات الحناجر الصاخبة تغنى وتصرخ.. وتهتف ويختلط صداها..

بأقدام الجنود .. والتى تعدو فى غير اتجاه.. اجتاحت العنابر موجات كاسحة من الصراخ والأنين والصفير والبكاء..».

لكن النزلاء العزل لا يستطيعون حماية أنفسهم فالقطيع يهرب دوما من وجه ذئب واحد.. واللحم لا يمكن أن يواجه الرصاص.. يقول وسيم خالد فى مقتطف سجله الكاتب.. ليصل اللحظة بالماضى التاريخى ... لماذا تجرى كل هذه الجموع أمام عدة أفراد؟ واكتشفت فجأة الحقيقة البسيطة.. أن اللحم لا يواجه الرصاص.. أن مترليوزا واحدا يوضع على رأس أحد الشوارع.. كفيل بإيقاف أى مظاهرة».

ولقد استدعى المأمور الأستاذ ليتعرف منه.. على من ساعدوه فى موقف الصراخ.. بعد مقابلته بحلمى عزت.. والذى هدد فباح بالسر.. لكن الأستاذ كتلة الصمود. رفض، وتنهال السياط عليه وهو صامد، ولأنه المحبة، والأمان، والخلاص، ثار أحباؤه، وحواريوه من النزلاء.. وما لبثوا أن هدروا ثانية «ولم يدر أحد كيف ولا أين بدأت الفوضى.. تكسر الطوق البشرى فجأة.. ليتوزع بلا رابط فى المساحة الواسعة.. وامتد الزئير الوحشى إلى ما بعد الصحراء.. والأودية والجبال.

الإفراج.. الإفراج..».

وسجلت الآلة تلك البرقية.. «المعتقل فى إضراب.. ننتظر التعليمات».. وتحرك بحر السكون وتغيرت الحياة.. داخل المعتقل

وابيح ما كان محرما .. «والكلمة التى لم تكن تتعدى جدران العنابر.. فى همس تكاد تكون سرا يحرص الجميع عليه.. أصبحت نبض النقاش المستفيض».

وربما كانت رسالة بيومى الدكر أحد النزلاء إلى زوجته تؤكد ذلك تماما. يقول بيومى فى رسالته «أعرفك بأن إدارة المعتقل سمحت لنا - منذ ثلاثة أيام.. أن نسهر فى العنابر.. حتى منتصف الليل.. بعد أن كانت الأنوار تطفأ فى الساعة العاشرة.. فنضطر إلى النوم أو نسهر فى الظلام.. ونحن نقضى معظم الليل فى الغناء والرقص وتبادل النكات.. وربما روى لنا الأستاذ تاريخ الرسول والصحابة.. وتلا آيات القرآن الكريم أو الأحاديث النبوية».

وحين أجريت القرعة التى لجأوا اليها لإسماع صوتهم للآخرين .. رست القرعة على الأستاذ، وأصبح هو الضحية.. وهو الخلاص لكن الخيانة هى هى. فلقد طويت الأوراق جميعها على اسم الأستاذ.. وتبدأ الرواية من هذا الحوار بين الأستاذ والنزلاء المحبين.. حول القرعة .. ومن خلالها تبوح الشخصيات بداخلها .. وهذا الحوار .. اتخذه الكاتب وسيلة للتعرف على شخصيات النزل ومستفيدا بالقطع السينمائى. ضرب أنور عبدالحفيظ كفا بكف وقال متعجبا:

- الغريب الغريب.. أن القرعة تصيب اسم الاستاذ من بين كل هؤلاد الغنم.

قال الأستاذ فى صوته الهادىء الطيب:

- يا صديقى العزيز.. طويت الأوراق على اسم واحد.

ولقد حاول النزلاء.. أن يعيدوا القرعة .. لكن الأستاذ صمم على اتمامها.. إنه يضرب مثلا فى الصمود.. والخلاص.

يقول الأستاذ - «إذا كان محتما علىَّ أنه أواجه الموت فى غدى فلن يغير من واقع الأمر أن أواجهه بالخيانة».

- ولماذا تقاسى الموت فى سبيل هؤلاء الغنم؟

فى استسلام غريب.

- ربما كتبَّ على ذلك.

ولقد تلاءمت الفقرة التى أتى بها الكاتب بعد سرده لهذا الحوار تلاؤما موضوعيا. فكشف عن أن مصر.. بلاد رب الشمس رع.. فى حاجة إلى من يهب لنجدتها.. والتضحية فى سبيلها «أليست هذه بلاد رب الشمس رع؟ متى يهب لنجدتها الراعى الصالح.. من لا يعرف قلبه الموجدة. الذى إذا ضلت مواشيه. قضى يومه يجمع شملها. ويروى ظمأها.. ويداوى عللها.. متى يجىء فيجتث الشر من أصله.. ويسحق البذرة الفاسدة.. قبل أن تنبت؟ أين هو اليوم؟ هل راح فى غيبوبة النوم - الحكيم الفرعونى أبو - وبر».

ولقد تنوعت شخصيات الرواية فهناك بكر رضوان الذى عاش حياته فى البحر، البحر عالمه ، وأغنيته، وقدره السىء .. «والقلب

البحر الذى ابتلع عشرات الجيف يمضه الحنين لكل الناس.. ولكل الأشياء.. ما مضى قد مضى».. ولقد عانى بكر رضوان من سطوة الإقطاع فى البحر فرفع صوته.. يشجب كل ما يمتهن الإنسان ويسحقه ومن ثم ابتلعه السجن/ الجب.. من هنا كانت الفقرة المقتطعة من كتاب الموتى ذات دلالة واضحة على التواصل التاريخى. فليس بكر رضوان وحده من عانى هذا الظلم الاجتماعى وتحكم فئة الإقطاع فى رزقه، بل أن الفلاح المصرى القديم قد عانى مثلما عانى «وهأنذا جئت، أعاين جمالك.. لم أرتكب الظلم فى الناس... ولم اغش فى قياس الذراع. وفى حد الحقل.. فأنا نقى، نقى..».

وهناك الصحفى .. الذى يفاجأ بزائر غريب يعرف عنه كل شىء حتى قراءة الجرنال فى دورة المياه.. وهى عادة صباحية لازمته طويلا.. وبدت حياته كتابا مفتوحا أمام الزائر الذى يطلب فى عبارة قاسية.

- حتى لا أسطو على وقتك فكل ما أريده منك أن تطلعنى أحيانا على ما تتبادله مع أصدقائك من أحاديث..

ولقد سيطر الهول الانفعالى والتوتر النفسى على الصحفى، تهدمت الأشياء فى ذهنه.. وتشتت ذاته.. وهنا نجح الكاتب فى مزاوجة الغضب بالحركة. والمعنى بالصورة «وضع غضبه - دون تعمد، فى تكور قبضته».

وفى محاسبة الذات.. يلتحم ضمير الأنا والمخاطب فى جديلة واحدة.. تكشف عن البعد الخارجى والداخلى.. ورغم الخوف فلا مفر من الرفض «الخوف لا ينتهى ولا حيلة لك فى قهره.... تنفست الرفض، أرفض.. أرفض.. أرفض»، أنه صوت متمرد ينضاف إلى سابقه ليستسلم المتمرد لقبضة القهر، وليتلقفهم الأستاذ ليعيد تشكيلهم من جديد، فيشعرهم بذواتهم، وبأنهم شىء كبير وأن (الحرية والحب، والأمان،.. قضايا لا تصح بغيرها حياة).

ومع حرص الكاتب على متابعة شخصياته إلا أننا نجده يلح على شخصيات بعينها مثل الأستاذ وبكر رضوان والصحفى.. وبيومى الدكر .. وينسى شخصيات . سقطت منه فى دائرة الصمت والظل . مثل على الشامى وغيره..

إن أيام القهر والعذاب لابد أن تتحول.. ولابد أن يتغير المجتمع الذى تحكمه قبضة القهر والتسلط ليحل السلام ولينشر الحب، ويصبح المجتمع عائلة واحدة.. فدعائم النظام هاوية ولابد للمتحرك أن يضغط أحشاء المجتمع ليقضى على تخثر العلاقة، وفساد النظام.. يقول الحكيم الفرعونى.. واصفا المجتمع المصرى القديم قبل أن يتوحد، حالما به: «كلا.. لم تأخذه سنة ولا نوم.. سيأتى من الجنوب، اسمه آمينى أبوه من الصعيد، وأمه من النوبة.. وسيضع على رأسه التاج الأبيض ثم يضع على رأسه التاج الأحمر.. ليوحد الإقليمين وينشر السلام فى ربوع الوجهين .. وسيفرح به أهل زمانه.. فليفرح كل من قدر له أن يشهد ذلك الزمان».

ولقد استطاع الكاتب أن يسمو بالموقف إلى درجة ناضجة فكرا وتعبيرا.. ومن أروع المواقف ذلك الموقف الذى وقف فيه الأستاذ يحاسب نفسه ليعرف أين المكسب؟ وأين الخسارة؟ ولقد غلب على العبارة القلق النفسى. والحركة الانفعالية الهادئة وثقل التساؤلات.. فهو ينتظر مصيره، حزين النفس، يتمنى أن يكون لتضحيته نتيجة محددة.

«النفس حزينة حتى الموت. هل أصبحت الكلمات الطيبة محرمة على أحد؟ وهل تبذل الحياة مقابلا لنوايا الخير؟ وهل تكون وفاتك الخلاص - حقيقة - لنزلاء الأسوار؟ هل يحل الأمان والحرية؟ وماذا لو يصبح الفداء بلا خلاص؟ هل تذهب حياتى سدى»..

وهو موقف يرجع بنا إلى العشاء الأخير.. وموعظة المسيح الأخيرة.. إن عصرية الرواية الواضحة مع تواصلها التاريخى.. المشبع بعبق التربة المصرية.... واضح منذ الفراعنة.. ومرورا بغزو الترك، ووقفة طومانباى وهزيمة عرابى.. وصلابة الثوار.. فلماذا يحاول الكاتب اذن إجهاض عمله الفنى، بتحديد ملمح تاريخى واحد. فى الوقت الذى اتسم فيه العمل.. بالتجريد، وسيطرة الفكرة، فلننظر إلى التغير الذى طرأ على المعتقل، وليلة الفرحة بالتغير كما العيد.. وهم يجلسون مع الأستاذ .. فى جو صوفى تتسم عبارته بإنجيلية مقصودة.

«واتجه بنظرته إلى الأثنى عشر. الذين صنعوا فى جلستهم على

الأبراش ما يشبه الحدوة؛ الليلة عيد.. فلماذا لا نطرح الهم ونتخلص من تلك الكآبة الثقيلة».

وأسرف الكاتب فى تسقط أى خبر تاريخى أو موقف ما.. ليبين مدى المواصلة، وذلك مثل حديثه عن شخصية الشيخ الذى كان يساعدهم فى السجن على توصيل رسالتهم.. حيث أتى بمقتطف عن المسعودى .. عن رجل قبطى.. يتصف بكذا.. وهكذا.. وكذا.. وهو تزيد كان يجب على الكاتب أن ينتبه له.

وحدث الرواية كما رأينا.. لا يمكن أن نتعرف عليه دفعة واحدة. فليس هو الحدث المتطور النامى.. الممتد.. طبيعة الرواية التقليدية. وإنما يتحدد عبر بؤر المواقف المختلفة وزواياها المتعددة.. ورسالته الفنية سواء بالسرد.. أو الحوار.. أو الوسائل.. أو المقتطف .. أو الاستبطان.. أو الحوار الداخلى.. والتقطيع السينمائى.

وأسلوب الكاتب.. أسلوب شاعرى متماسك.. فالكاتب يجيد استخدام الصور الجزئية.. المتراكمة لتتحول فى النهاية إلى صورة كلية.. متناغمة فى اللفظ والحركة والإيقاع. والكلمة داخل الجملة والتركيب ذات دلالة جمالية من حيث نسق العلاقة فى التركيب، وهى تلائم تتابع الحركة الانفعالية التى تعتمد على جيشان الإحساس.. وشحنات الانفعال.. وهى حركة تثرى الإدراك الحسى.. من كثرة تتابعها وتوارد عباراتها.

والكاتب محمد جبريل يصدر فى أدبه عن فكر متفتح وخبرة ثقافية عريضة، فضلا عن التأثر بالاتجاهات التجريبية التى شملت الفنون.. المختلفة ومنها القصة والرواية.. ومن ثم كانت عدسة الفنان المبدع تضيف الكثير إلى العمل . إن المنظور الخارجى كما قلت يمتزج بأغوار الذات، كما أن هناك تحاورا مستمرا بين الذات والموضوع. هذا التحاور يؤدى إلى ثراء فنى ووجدانى.. وتبعا لذلك كله.. كان الرفض للأطر التقليدية القديمة، وكان البحث التجريبى عن الأساليب الفنية التى تتواكب مع التجربة الجديدة.. «فالشخصية الجديدة تحتاج إلى شكل جديد كى تعبر عن نفسها .

• انشطار الذات فى رواية النظر إلى أسفل •

تعتبر رواية «النظر إلى أسفل» علامة مميزة فى أدب الكاتب المبدع محمد جبريل.. ويأتى تميزها من عودتها إلى التلقائية التى كانت سمة عمليه الأولين: تلك اللحظة من حياة العالم.. ثم الأسوار.. وهذه التلقائية تعطى للعمل الفنى بعدا وجدانيا متألقا بحيث يثير النص فيضا من المشاعر والعواطف فى لغة موجزة حاسمة تشى بصور شعرية ذات إيقاع منغم يتنامى مع الموقف النفسى والمادى مما.. ويتنحى الفكر فى شروحه وتعليلاته - رغم تواجده - عن أن يكون هو المنطلق والمستحوذ.. وإن كان الهم الاجتماعى والسياسى محورًا مهمًا فى كل أعماله بلا استثناء.. ولكنه هنا كان كامنا تحت السطح عبر رصد الأحداث ومردوداتها ثم الجدل المتنوع حولها.

ولقد أحتوى النص الأدبى موضوعا غاية فى الحساسية . وله الغلبة الفاعلة فى النص. وهو المتسيد على الكاتب وعلى النص

معا.. فى حين كانت المساحة الخارجية ذات بعد مرصود ومحايد يتسم بالبرودة فى ردود الفعل أو حركته.. والنص - من هنا - يتكئ على حركتين كبيرتين يتمثلان فى حركة الذات فى بعدها النفسى العميق المستكن والمظلم. وحركتها المنشطرة فى الخارج فى لحظة مواجهتها للواقع وتحولاته. فى الحركة الأولى تتكشف الذات بهمومها الذاتية الضاغطة عبر جزئيات مبثوثة فى النص عن طريق الاستدعاء والربط. وفى الثانية تتجلى حركة التاريخ / الواقع فى لحظات الانكسار المستمرة ولحظات الانتصار الشحيحة..

ولقد بدأت الرواية بالحركة الأولى: تلك الحركة التى اخترقت البطل عندما تزوج من نادية حمدى.. وهو الموقف المتأزم الذى انتهت به الرواية.. لقد بدت الحركة ذات موج دائرى يشمل النص برمته بحيث جاء النص تحليلا فنيا واجتماعيا ونفسيا للوصول بهذه البداية/ النهاية إلى القبض على محور الذات فى جدلها اللامبالى إن صح التعبير مع الخارج ثم خوفها الناشب فى أعماقها على سر البطل ومرضه وعذاباته.

لقد اتسمت البداية بحدة الفعل حين قرر كل من البطل ونادية أن يبتعدا عن المواجهة، وكان المواجهة تنكأ الجراح وتعطل مسيرة عودة التوازن للبطل. لقد كان الجنون هو نهاية المطاف.. وكشفت البداية الطرائق الأسلوبية التى ستضحى سمة للنص.. كالتنوع فى الضمائر، و استخدام المفارقة اللفظية، والجمل الاعتراضية، واستخدام المجاز لتعميق الصورة أو للسخرية منها. وتنوع الفعل بين

الإيجاب والنفى، سيطرة الجملة الفعلية التى هى وعاء الزمن الهادر فى الرواية.. ولقد حوت الصفحة الأولى كل هذه الأدوات اللغوية معا. بل إن عنوان الرواية «النظر إلى أسفل» يشى بذلك أيضا فكلمة «النظر» تعنى الرؤية والمشاهدة كما تعنى فى الدلالة المصاحبة الكشف والاستبصار بما هو مرئى، وكذلك حرية استخدام الذات فى مجال محسوسية الرؤية ومجال تواصلها ودرجة استبصارها.. ويأتى حرف الجر «إلى ليؤدى دوره فى إحداث التواصل بين الرؤية المشاهدة وما تخفيه من دلالات ومعان وتعمل كلمة أسفل» على تعميق هذه الدلالة بالارتداد إلى الداخل/ الماضى.. أو الجانب المعتم فضلا عما تحمله الكلمة من معنى التدنى.. وهو معنى وارد أيضا.

ولعل قراءتنا للعنوان تضعنا أمام جدل عنيف بين الذات والخارج، فلقد أصبحت الذات دالة على وجود خوف متغلغل فى الأعماق. وتواجد خائف فى التعامل اليومى، ومع هذا الخوف المرضى يصبح الإبداع - سيكولوجيا - متضمنا نوعا من أنواع حماية الأنا المبدعة من المرض النفسى، وكأنه نوع من التطهير الأرسطى يفسح الطريق إلى انطلاق المكبوت من الرغبات المحبوسة.

نحن اذن أمام شخصية لها بعدها النفسى العميق، وجاء النص الروائى محاولة للكشف عن أبعاد هذه الشخصية وعن الدوافع العميقة وراء السلوك.عبر عديد من المواقف والأحداث والأزمات إيمانا من أنه «خلف الحوادث يقع المعنى الذى يريد إليه القاص.

ومن ثم لم تعد المتعة تستمد من مجرد معرفة الأحداث الطريفة فى ذاتها، بل من التفسير الذى يقدمه القاص لها، من المعنى الكلى القائم وراء الأحداث»[1].

ولقد خلت طفولة البطل من الاستقرار النفسى والسواء الداخلى لانتفاء الانسجام والحب بين الوالدين.. مما أدى إلى الانسحاب إلى عالم تعويضى يتسم باضطراب نفسى وإقامة عوالم بديلة تعطى الإشباع وتحقق «الرجفة».. وبدأت الأزمة النفسية من علاقة البطل بأمه.. لقد كان طفلها الوحيد، أغدقت عليه حبا افتقدته فى الأب وبدأت العلاقة الحميمة تتوالى فى تكريس المرض شيئا فشيئا.. وعملية التربية فى الأسرة بما فيها من دوافع ورغبات وما يتخللها من «انفعالات وصراعات فعقد هى التى ستحدد السلوك ما إذا كان يصبح نوعا من التوافق السوى أو المرضى»[2].. وتتوالى الصدمات فى الطفولة فتشير إلى حياة انفعالية مثقلة بالكبت والصراع.

وبطل الرواية - شاكر المغربى - عاش هذه الطفولة المتوترة، ورصد الكاتب فى نمنمة نفسية ووجدانية تتابع الحالة حتى أضحت مرضا نفسيا استسلم له شاكر وتلذذ به..

لقد كان التصاق الطفل شاكر بقدم أمه ارتباطا شرطيا لإحداث الأمان من الخوف الذى يشعر به ويحسه، «لكن الخرف غلبنى.. فاعتصرت قدم أمى. وكنت أنام فى الناحية المقابلة من السرير»[3].. وحالة النوم بهذه الطريقة تعطى تلازما بين القدم

والوجه والذراع.. القدم المدفوس فى الوجه بسخونته ونعومته وحركة أصابعه.. عالم الطفل وملاذه الحميم.. وتتولى علاقة الطفل بالقدم لتأخذ أبعادًا أخرى.. وتنفتح على عالم متنوع. فحركة غسيل القدم بما تحدثه من دغدغة وتنميل حسى، تنضاف إلى أحداث نوع من الرغبة يتأتى بحركة القدم فى البطن ثم عقاب المدرس له بضربه على القدم «حرص أمى على نظافة قدمى، تطالبنى - عقب كل مشوار - بضرورة غسلها. أم جابر الغسالة، يلذ لها أن تداعب بطنى - وأنا نائم - بقدمها، مدرسى فى العطارين الابتدائية.. بقطعة خشب منتزعة من أرضية الحجرة، ينهال على أقدامنا.. وكان شعورى يختلف تماما. الضرب على قدمى يؤلمنى، مع ذلك يشوب الألم لذة، يرتجف لها جسدى، وأحبها[٤] وهكذا تحول الارتباط الشرطى الى اللذة عبر الألم وتحقيق الرغبة فى سياق العذاب والمعاناة، وأصبح القدم مثيرا انفعاليا .. وتحولت الخلوة إلى سياحة فى عالم الأقدام، وتحول الخيال فى القدم وسيلة إلى احداث التوهج وتحقيق الرجفة الانفعالية...

وتكرس المرض النفسى واستعذبه وشقى به أيضا.. فهو يدرك أنه مخالفة للآخرين، وأن جريه وراء الأقدام سر يصعب عليه أن يكشفه وأن القبلة تنتهى بالقدمين، وأنه إذا كان مخالفا للآخرين فإنه خائف أيضا، «ما أحبه سرى الخاص»، وأضحى مجرد نطق «القدم» مدخلا لعالم وجدانى مترع بالسرية والرغبة الجامحة، «استقر الأمر من زمن . ما أحبه هو الزمن والمدخل ومبعث النشوة.

اكتم السر بالنظرة العابرة التى تتجه الى بعيد.. لكن النظرة تعود وتعود. افتش عنه فى كل ما تصادفه عيناى، محدثتى، عابرات الطريق، صورة فى مجلة، مشهد سينمائى.. يشقينى إحساس ممض بالوحدة وربما الضياع.. لا أحد غيرى فى الجزيرة المنعزلة.. يصعب أن أشير إلى مجرد وجودها كأنها الجريمة التى أحرص على كتم سرها.. تسلل الخوف»[٥].

وهكذا تملك المرض النفسى من شاكر المغربى ومضى يطوف به ـ سرا – فى كل اتجاه.. لقد تسلط عليه، وفرض نفسه على وجدانه ورغباته، وقابل شاكر ذلك كله باستسلام لذيذ وبلا مقاومة تذكر.. مادام يحقق له ما يفتقده ـ منذ البدء ـ فى الواقع. وهذه الأفعال «تظهر فى شعور المريض رغم إرادته ودون تأثير على ذكائه وانفعالاته ووجداناته.. أفكار تخرج على المألوف من الفكر ولكن التخلص منها صعب.، رغم ما يعرف المريض عن شذوذها»[٦].

ولقد تنوعت المواقف والأحداث النفسية عبر لحن مرضي فنسجت مأساة الإنسان وحددت مصيره الدرامى.. لقد ظل يحمل عبء هذا المرض حتى تحرر منه أخيرا عندما تعرف بنادية حمدى. لقد كانت أزمته تتمثل فى محاولة خروجه من هذا القيد النفسى الخطير. عن طريق الدخول فى تجربة ذاتية مع امرأة حقيقية وليست مستدعاة بالخيال : لقد وجد فى نادية حمدى تقبلا لجزئيات نفسية خاصة يرتبط بها الإنسان دون أن يحدث ذلك عيبا. فاطمأن لها يتحسس الطريق إليها فيقول: لى صديق تزوج فتاة أقرب إلى القبح ولكنه يحب فى المرأة فمها» وحين ترد عليه

بأن ذلك حقه يتجرأ ويلقى بهمه: لو قلت إنى أحب فى المرأة شيئا بذاته إلا يعد ذلك عيبا؟.. ويسرع بلا خوف قائلا: فإذا كان الشىء هو قدم المرأة: ويعلو صوتها وتعلن له أن الأمر طبيعى: بيكاسو كان يحب قدمى المرأة.

وباح بالسر الذى تصور يوما أنه لن يصارح أحدا به(٧). ثم يتطور الحدث إلى اكتشاف أن مواصفات القدم/ المثير الانفعالى لتحقيق الرغبة تنطبق على قدمه هو، مما يكرس المرض أكثر مما مضى، وينحو به نحو نرجسية مرضية فى خاصية محددة لا تعدلها أشياء أخرى أو توازيها.. مما يعجل بالأزمة.. ويكشف الحوار الآتى هذه الخاصية الجديدة فى سر البطل ومرضه العضال.

- كيف ترى القدم الجميلة.

غالبت ترددى: - المستوية الأصابع.. المقلمة الأظافر.

صاحت كأنها اكتشفت أمرا: - هذه مواصفات قدميك أنت(٨).

ويتذكر شاكر كيف ترسخ هذا المعنى عندما كانت أمه تقبل قدمه.

وكانت تراقبه وهو يتأمل قدمه فى الكورنيش أو دورة المياه أو تحت البطانية..

ولقد أفلت الكاتب من الوقوع فى المحظور الفنى فى مثل هذه الشخصيات النفسية.. ولم يغره الجنس بالرغم من تعدد المواقف

وتنوعها عبر المكان والزمان.. وساعدته اللغة فى تجاوز المحاذير الجنسية، فضلا عن أنه هو نفسه - قد تسامى بالموقف متسلحا بالحذر، ومستخدما الأسلوب الكنائى فى التعبير، ولنأخذ موقفا على ذلك..

« قالت، ربما مسايرة للدعابة التى تصورتها»

- لكن قدمى اتسخت من العرق وتراب الطريق. أبان الجنون عن نفسه: انتقل الوميض من الترابيزة إلى يدى. احتضنته، كأنى استوثق أن ما حدث ليس حلما. نسيت المحاذير، وباب الشقة المفتوح وردود الأفعال، واندفاعات العاصفة المقبلة، أدنيت الحلم من الفم المشتاق ، أجوس الغابة المتألفة بعينى وأنفى وعنقى وصدرى. حتى الذرات الطينية العالقة بالأصابع. تكاد النشوة تتفجر دما،. السعار المحموم يسرى بارتعاشاته. الرجفة التى أعقبها الهدوء وشت بالسر، فسحبت القدم العارية ودستها فى الحذاء)»[٩].

.. وهذا الموقف نموذج لكثير من الموقف المتشابهة بل يمكن أن تعتبره موقفا نمطيا مع اختلاف الأداة.

ولو لم يع الكاتب طبيعة الموقف ودلالته لسقط فى صراحة التعبير ولأفلت منه تصوير الوجدان وحركاته وارتعاشاته.. مما يشير الى تساميه عن طريق التعبير الخيالى بما يتضمن من مجازات ودلالات. وبالرغم من ألفاظ.. كالوميض.. اليد. احتضن. العاصفة.. الفم المشتاق. الغابة المتألفة.. الأنف والعنق والصدر.. الرجفة. . إلا أنها من خلال السياق التعبيرى العام لم تكشف عن صراحة القول مما يثير التقزز أو يلهب المشاعر.. واثبت بذلك أنه

قادر على امتلاك أدواته التعبيرية وقابض بحكمة على مقتضيات الفن فى أكثر المواقف حساسية.. ذلك أن «الكتابة لا تصبح فنا إلا إذا أحسست بالكاتب يرتفع فوق عقد النفس البشرية ويضعها فى إطار متوازن.. ولهذا نقول إن البصيرة لازمة للفنان لزوم الفن.. والموقف المستتير من الجنس هو جزء من هذه البصيرة.. جزء صعب»(١٠)

.. ولقد حرص الكاتب على أن يظل هذا الجانب المتوهج واقعا تحت سيطرته الفنية الكاملة انطلاقا من أن اثارة الغرائز تؤدى إلى الابتذال وتواؤما مع الدور الذى يقوم به الجنس - ولو جاء عن طريق مرضى - فى تعميق الروابط بجوانب الحياة المختلفة كتعويض - فى الجانب المرضى - عما يزلزل الذات فى عمقها غير المنظور، وكتحدٍ لمكونات الخارج فى علاقاته المتشابكة.. ولعل ذلك ينطبق تمام الانطباق على شخصية شاكر المغربى..

ولأن الجانب العميق غير المنظور، فيه تتأكد الذاتية، وبه تتكرس التوجهات النفسية والخيالية المشبوبة فى عالم العزلة والشهادة، فلقد ارتعب البطل حين أفضى بسره وشعر - وتلك هى المفارقة اللاوعية - بعريه تماما، خاصة بعد التوتر الذى ساد علاقته بزوجته.. ولم تستطع العلاقة أن تلغى هذا الجانب الخفى، أو تعلو عليه.. بل عجزت أن تكون البديل،، حتى أن التوهج قد خمد بينهما وحلت السخرية مقام الود، ولاح عجز البطل فى مجاراتها الاجتماعية.. وتيقن الخوف حين رفضت أن تنجب منه.. وتفيض الذات فى اللوم والندم، «لم يعد السر سرا. حتى غياب التألق

لاحظته. أسلم نفسى إلى الموج. وأجدف فى ملامح اختارها بعناية»[11]. وتصل الأزمة النفسية إلى ذروتها، وكأنه يردد المقولة التقليدية: أكون أو لا أكون: إنه صراع بين الوجود/ تألق العزلة المرضى، والعدم/ الواقع المرتجف: «فهو برغم وجوده المادى المتألق فى عالم المال والعلاقات ، إلا أنه بانكشاف السر يصبح عاريا أمام الجميع» ويكتشف وجوده النفسى الحقيقى الذى حاول أن يطمسه بإلحاح التواجد عبر المركز والسلطة.. «أحسست. بما يشبه الاكتشاف. أنى عشت محروما من كل شيء تقريبا. الحنان والحب والاحترام والحقوق. حتى جزيرتى المنعزلة، أحيا داخل أسوارها. فلا يؤنس وحدتى القاسية فيها أحد». ولعلنا نلاحظ مجموعة الألفاظ المصاحبة للمعنى العميق للنص .. جزيرة .. منعزلة.. أسوار.. لا يؤنس (وحشة) ولكنك تلاحظ معنى أن كلمة «أحيا» ليست بديلة لكلمة أعيش.. ذلك أنها تضفى معنى على حياته الحقيقية.. وهو أنه يحس بذاته وكيانه متواجدا غير منشطر وسط هذه العزلة الرهيبة. ومن ثم يعكس التناقض طبيعة الانفصام وتغلب المرض. ويصبح ندمه على كشفه للسر لا يصححه إلا القتل.. الاجهاز على حياة من استودعها السر.. فيقبل على قتل زوجته ليعيد لنفسه توازنها، وينحى الخوف والتوتر اللذين احتوياه منذ أن سخرت منه زوجته.. ومنذ وعيه بخطئه الفادح فى بوحه بسره.. ووشت العبارة بعودة الإحياء الذاتى مرة أخرى «ألقيت بالمسدس، وأغمضت عينى، وتنهدت مرتاحا».

هذه هى الحركة الأولى فى الرواية، وهى الحركة العميقة، المتألقة بكل ما يكتنفها من محاذير، وهى البعد الرئيسى الذى يحسب فيه للكاتب .. تفهمه، وحرصه، وقدرته، وتساميه،.. وبصيرته أيضا.

أما الحركة الثانية.. فهى حركة الواقع الخارجى.. وهى حركة تاريخية واقعية محسوسة ومعلومة سلفا، ومنتقاة فى اختيار مقصود يوازى مراحل نمو الشخصية عبر محطاتها الأساسية.. منذ الطفولة حتى مرحلة النضج الكامل والوصول إلى سلطة المركز والقبض على مفاتيح السوق.

وباختصار فإن الرواية تختزل حياة كاملة فى أربعة عقود هى عمر الشخصية.. .وهى أهم مراحل التاريخ المصرى فى العصر الحديث..

نشأ **شاكر المغربى** فى جو أسرى مفكك.. وفى يوم حار أثر شجار - كالعادة - أخمد الزوج أنفاس زوجته.. وظل يعيش فى شقته وحيدا. باع الكتب ثم بعض الأثاث ليواجه ضرورة الحياة وانكب فى عزلته على القراءة. وإقامة عوالم خيالية تشبع رغبته المرضية العاتية كموجة هادرة.. واتصلت حياته بصديقه عماد الذى استحثه إلى التعلم ومواصلة دراسته مرة أخرى.. وبدأ يبحث من عمل ليواجه ضرورات الحياة .. وساعد النقراشى البطل على فهم السوق وهو يعمل فى التجارة.. وتوسعت تجارته شيئا فشيئا حتى

أصبح أحد المهيمنين على سوق المال والتجارة وسعي إلي التقريب من السلطة حتى يدعم مركزه ويحافظ على نفوذه، ويخترق الصحافة، والدين، والمساجد.. «تعرفت إلى رؤساء مجالس أدارات مؤسسات صحفيه، وإلى رؤساء تحرير وكتاب كبار. المجاملة وربما المصلحة وحدها هى التى تحدد علاقاتى بهم»(١٢).

.. ولقد حرص الكاتب - بامتداد هذا الزمان التاريخى الطويل - أن يربط بين مراحل التطور النفسى والذاتى والاجتماعى للبطل وبين محطات التاريخ منذ عهد الملكية حتى مقتل السادات، مرورا بقيام الثورة وحرب ٥٦. والوحدة والانفصال، والتأميم، الهزيمة، والنصر، وتنظيمات الصحافة، وثورة الطلبة.. والسلام.. إلى غير ذلك من مجريات الأحداث..

فمثلا حاول البطل أن يستغل أزمة اليمن لصالحه الخاص، «إنى أحاول الاستفادة من عطايا عبدالناصر فى اليمن».. وذلك من خلال «أذونات السيارات والآلات الكهربية والمعدات.. يبيعها الضباط العائدون من اليمن. وفى الهزيمة استثمر أمواله فى إقامة المخابىء «حتى الهزيمة أفلحت فى استثمارها .. أموالك تزيد بإقامة المخابىء والخنادق والسواتر الحائطية أمام البيوت».

وفى الاستعدادات لحرب أكتوبر ساهم فى التحصينات - عن طريق المناقصات - وحفر الخنادق ومرابض نيران المدفعية - وإقامة السواتر على الضفة الغربية للقناة. وفى الانفتاح صال وجال «أصبح الاستيراد مباحا.. استورد ما أشاء فى أى وقت من أى مصدر».

وكثير كثير مما يتواصل فى النص الروائى بين تطور الذات الخارجى وبين تطور واقع المجتمع.. ثم وقفت الرواية عند موتين: اغتيالين: اغتيال السادات واغتيال نادية حمدى.. وربما كان ثمة رمز مستتر يربط بين الموتين: يقول عن نادية حمدى: «تمنيت أن تختفى من حياتى أو تموت) وقال البشرى أحد أصدقاء البطل: «هذا الرجل لن يموت مقتولا.. سيهلكه جنون أو انهيار عصبى مفاجىء» ويقول شاكر عن زوجته: «الشك فرض نفسه ولم أعد أحتمل وجودها»، ويعلق عماد على موضوع السادات.. «حماية السادات من الاغتيال هى المهمة الأمنية الأولى هذه الأيام. ويربط الكاتب مباشرة بين الموتين/ الأزمتين عبر مقولة المأمور. «وقال مأمور سجن الحضرة: نادية حمدى ماتت. وشغلنى ما تحدث به الضابط عن تكتم أسماء قتلة السادات(١٣).

ومحاولة الإيحاء بربط التحرر الذاتى بقتل نادية، بالتحرر القومى بمقتل السادات محاولة اكتنفتها صعوبات خاصة بالموضوع.. وتحميل الكاتب رأيه للبطل الذى لم يدخل مجال السياسة أبدا عن إقتناع بل إنه لم يكن له موقف سياسى معين، إذ هو رمز للتاجر الذى يصادق كل الأزمنة والأنظمة والعهود.. وهذا الخلاص بالموت عود إلى حياة الشر ؛حيث يتجلى الخيال فى مرضه النفسى قابضا عليه لا يبرحه.. والاغتيال الآخر ليس عودة إلى مغاليق النظام وليس دعوة إلى تحقيق المثال وليس قبضا على اتجاه معين.. وإنما هو اختراق للنظام والإطار واحداث خلل فى

مكونات الواقع ومثالياته معا.. وهذا ناتج عن غلبة الهم السياسى والاجتماعى الذى يشغل بال الكاتب.

والسرد التاريخى بمثل ما ورد فى الرواية أمر تكتنفه صعوبات ومحاذير أهمها أن يميل السرد إلى المباشرة والتقريرية فضلا عن تحول الحدث الحركى إلى حدث قولى عبر أبداء الآراء لما يحدث فى الواقع، وبالتالى يفتقد لا الصدق وإنما الاهتمام.. ولكن الكاتب استطاع فى كثير من المواقف أن يستحوذ على هذا الاهتمام وإن يقلل من درجة الملل التى تحدث فى مثل هذا النوع من النصوص الروائية خاصة إذا كان المتلقى على دراية بأحداثها التاريخية.. «إن سر القصاص - ومن حقنا أن نصفه بأنه سر - هو قدرته على أن يحول شيئا كان ينبغى أن يكون مملا إلى شىء طريف)[١٤].. مما يجعلنا لا نقلل من النظر إلى الأشياء نظرة ذاتية..

..ولعل النقدات الاجتماعية أهم من كل هذه المراحل التاريخية (التعليمية) ، ولعل أهمها ما ورد على لسان حسونة النقراشى وهو يوضح الطريق أمام شاكر المغربى : «أنت لن تستطيع أن تفعل شيئا بمفردك. استعن بمن يستطيع الاستعانة به من المسئولين»، ويعبر شاكر عن هذا عمليا فيقول: «أتحرك وأفيد، أخفق الصعود والمكانة والشخصية العامة، أتعرف إلى تفكير القيادة وما تعده من خطوات.. أسند ظهرى إلى جدار، فاطمئن إلى وضوح الطريق.. قلت لعماد: إذا كانت الاشتراكية هى العرف السائد فلابد أن أصبح اشتراكيا»[١٥].

فمن حيث المعنى السياسى يتضح أن كثيرا ممن حملوا الشعار وصرخوا به وانخرطوا فى إطار تنظيمه لم يؤمنوا بالمعتقد وإنما اتخذوه وسيلة.. وهو ما يخلط بين الفكر والسلوك.. وخطورة المعنى العميق فى النص هو أن هذا المرض الاجتماعى الخطير - والخداع السياسى - يقف وراء كل النكسات التى حلت بمصر.. وإذا كان السرد التاريخى اكتنفه بعض القصور الا أن إبراز هذا الجانب الفاسد فى الفكر والسلوك حتى اللحظة المعيشية الحاضرة.. يغفر للكاتب بعض قصوره، إذ وضع يده - اختزالا لرأى الجماعة - على العلة الأساسية فى حركة (الفعل الثورى!!) عبر الشعار ونحو السلطة!!.

والرواية غنية بسمات فنية بارزة كالحوار الذى أجاده الكاتب واستطاع به أن يعبر على طبيعة الشخصية ويحدد ملامحها، كما يستخدمه - اختزالا - للحظات التحول التاريخى فيضحى هو الشاهد/ اللغوى على حركة الواقع.. ولقد شغل الحوار مساحة ممتدة على جسد النص الروائى.. فدفع بالحدث وعمق الموقف وحدد بنية الذات. وكشف مراحل التحول الداخلى والخارجى معا،.. ومن ثم يعطى للرواية عمقا وثراء وتنوعا. والأمثلة على ذلك كثيرة جدا.. ولنأخذ منها نموذجا للحوار الخارجى الذى يغطى مساحة الوعى بمجريات الدولة ويوضح ملامح الذوات الفاعلة فى الرواية والمرتبطة بشكل حاسم بوجود شاكر وتواجده الخارجى فى السوق والمجال العام.

«قال عبدالباقى فى مجاوزة للصمت السادر: - افلحوا فى اصطياد عبدالناصر فى فخ اليمن.

قال عماد: كنا نعلم أن الذهاب الى اليمن ليس نزهة. قال عبدالباقى: ولماذا الذهاب فى سكة الندامة. قال عماد: - نحن نؤدى دورنا فى تحرير اليمن من حكم الأئمة - هتف عبدالباقى: - نحررهم بالنابالم؟. مد عماد أصبعيه ينتف الشعرة الوهمية: - كذب .. تدخلنا فى اليمن نقلة من القرن العاشر إلى القرن العشرين»(١٦).

ولعلنا نلاحظ اختزال اللغة وعدم تزيدها. وميلها إلى التركيز وخلوها من البسط والإطناب والوصف وتقديم القول بوصفة وتأثيره وردود فعله.. وهو ما يختلف معه الحوار الذى يصور البطل فى حركته الخاصة وأزمته النفسية وفيض خياله المترع بالرغبة والمتعة والألم والإحباط..

فنحن هنا أمام وجدان تتراكم فيه عديد من العوامل المتناقضة والضاغطة معا.. إننا أمام روح لها انطلاقاتها.. ولنأخذ نموذجا أيضا ليعبر عن هذا الجانب وهو متوفر فى الرواية وإن لم يأت بكثرة كالأول.

وجو الحوار يتمثل فى أثر الانقلاب فى سوريا.. على الوحدة ثم الانفصال .. تلفت فى أرض الغرفة باحثا عن مخرج ارتدى منامته

وانطلق إلى الشارع.. وجاوز نقطة شريف بالاسكندرية، ولمح ابتسامتها الموحية.. لاح (التألق فى الحذاء المفتوح فبدا المستحيل ممكنا)..

ها هو المثير الانفعالى يتبدى عبر الحذاء المفتوح.. وينقلنا الحوار التالى إلى توضيح ما أردته حول خصوصية الحوار فى الجانب النفسى من الرواية.

«وأنا أقاوم الانفعال: أتمشى بلا هدف. قالت بهدوء : أين تسكن؟....

كأن عينى واجهتا كشافا باهر الضوء.. تواءمت الدهشة. وتيقظت الجرأة، والحركات وإن غصت فى ارتباط لا حد له. نسيت الانقلاب وعبدالناصر وسوق سوريا وتجارتى.

- أقيم بعد شارعين من هنا. أضافت الجرأة من داخلى: هل تأتين معى..»(١٧).

والشخصية فى الرواية متعددة ومتنوعة المشارب والسمات وهى تدور فى مجال الشخصية المحورية (شاكر).

.. وكل الشخصيات تتعامد فى الرواية على الخط الأفقى الممتد للشخصية الكبرى، يخترقها البعض إلى العمق، ويقف البعض عند حدود التماس، ويغلب عليها جميعا التوتر، الحزن، تأثير الزمان، اتخاذ مواقف لها طابع الانفعال) (عماد) أو بيان الوعى بمجريات السوق وحركة المال (حسونة) أو التصادم مع النظام (عبدالباقى)..

أو استغلال المركز السابق (النمرسى).. وكلها شخصيات خارجية لم تقو على الاختراق، ربما كان عماد أكثر الشخصيات قربا وحميمية من شاكر المغربى.. وعبر هذه الشخصيات باستخدام الحوار.. كانت مراحل التاريخ المنتقاة، وسائل بديلة لحكى التاريخ.. وربما وضح التطور النامى فى لحظات الانتصار والانكسار وغياب الحلم.. فى شخصية، «عماد».. والتى ربما - مرة أخرى - حملها الكاتب بعضا من مواقفه وتوجهاته.. وظلت بقية الشخصيات ساكنة.. باردة تقترف القول وتنسلخ عن الفعل.

أما الشخصيات السرية - إن صح التعبير - والتى ترتبط بحياة البطل الداخلية، والمتصلة بأزمته الروحية ومرضه الخفى، وتوقه الدائم أن عوالم متخيلة يحقق فيها التوهج والراحة.. هى أكثر الشخصيات حيوية وتأثيرا.. لارتباطها بالحركة الهادرة الأولى فى النص، وتنوعت الشخصيات بدءًا بالأم والغسالة. والفتاة المواجهة.. ثم سوزان النجار التى كانت «تشعرك بوجودها فى كل لحظة، وكانت تدرك ما يعتمل فى أعماق البطل من خفايا حين يطالبها برؤية قدميها.. وكان الزجر فالإحباط أحد مردودات العلاقة السريعة.. فما تصورت أن يتعادل وجودها/ بتواجد القدم/ المثير الانفعالى الشرطى «شاب صوتها حدة: إذا نظرت إلى قدمى فأنت تضع حدا لصداقتنا.

أضافت وهى تهز سبابتها: - لن أكون متسامحة منذ الآن فى اتجاه نظرتك»(١٨).

وتظل الشخصيات مستترة.. إلى أن تخترقه شخصية نادية حمدى، وقد أشرنا إلى توتر العلاقة فيما سبق.. ولكن أهم ما يميز الشخصية هنا أنها.. قوية وواضحة وحاسمة على غير ما قابل البطل واتصل.

ولقد شدته فى نادية «عينان تطل منهما وحشية غريبة».. ولكنه اطمأن إليها.. وكان انفتاح الداخل على الغير.. واكتشف - فى جمال نفسى - أن هذا الانفتاح حرره من الانغلاق والعبودية.. وبالتداعى تتواصل المواقف وتترامز.. وإذا كان ثمة انفتاح على علاقات دولية كانت يوما من المستحيلات اضحى انكشاف السر - انفتاح الذات - همّا يقلق الكاتب ويشير إلى القرب من الانطلاق وعودة المارد إلى القمقم.. وكأن هذا الربط بالتضاد يشى بأزمة الذات مع الداخل.. وهكذا ندرك التأثير الفاعل فى شخصية «نادية» كما لمسناه فى شخصية «عماد».. لقد ساهما فى تطوير شخصية البطل تطويرا خارجيا وداخليا معا.. يحمل معه تناقضا يشطر الذات ويقسمها بحيث تصبح الشخصية متعددة الخيوط متنافرة الألوان - مضطربة المواقف من الذات والأحداث - تختلط الأمور لديها.. ويتجاور - فى استسلام واع - العواطف السامية مع العواطف الهابطة ويمتزج الطموح باليأس والفعل/ القتل بالجنون .. وهذا التناقض فى الشخصية الكبرى اقتضى من الكاتب وعيا بالبعد النفسى وقدرة على تمثيل العواطف والوجدانات المشبوبة فى تواجهها الخاطىء.. ولقد حفلت شخصية شاكر بقدر كبير من الصراع مما أضفى الحيوية على مواقفها المتنوعة.

«والشخصية المتناقضة قد تكون أكثر حيوية وعطاء فى دلالتها النفسية.. بما تقدمه من نماذج لأمشاج من البشر يتفردون بحالات شعورية خاصة تستحق الدراسة والتأمل والكشف»[١٩] ومن ثم تصبح أيضا - بالتضاد - نموذجا للانطواء والشذوذ النفسى ومحاولة خلق معطيات جديدة.. ويصبح الوجود الداخلى للذات أكثر فعالية وتأثيرا.

.. وقفزا على الخصائص المتنوعة للنص الروائى نقف عند استخدام الكاتب للزمن فالزمن أهم ما يلفت النظر فى الرواية.. حيث لعب الزمن دورا عمق الإحساس بالحدث والشخصية، وجعل السرد والوصف والحوار والتنقل فى المواقف.. واللغة ككل - صورة. ومجازا، وسياقا عاما - أكثر فاعلية وتأثيرا..

وكان الزمن كالنار المقدسة التى أنضجت الشخصيات وحددت المصائر.. فالزمن الآلى فى الرواية راصد لحركة التاريخ ينساب فى سلاسة عبر اختيارات زمنية لحوادث كبرى.. والزمن النفسى زمن خاص متداخل، ومتقافز لا يعترف بالتتابع أو السببية أو التلازم، وإنما يتفجر عبر الماضى المستدعى - والتداعى يعطى الحركة الذهنية أبعادا أعمق،، وبحلول الزمن إلى زمن خاص منفرد.

فى الزمن التاريخى يبلغ التناول درجة من الدقة والتركيز على الأحداث باليوم وبالساعة.. وهو يتفاعل أيضا مع الزمن الداخلى الذى يكشف عذابات الذات.. إنه زمن انتقائى وتاريخى ونفسى فى

ذات الوقت.. ذلك الزمن الذى تفيض به الرواية «فإذا كان (الزمن) يجسد لحظات منفردة فى حياة الشخصيات وانعطافات هامة فى مصائرها.. فهو - أى الزمن - فى إطاره العام لا يغفل الدورات المتعاقبة التى تصور الانتقالات الهامة والحقب المتميزة. والزمن الخارجى يتفاعل مع الأزمان الخاصة..»[٢٠].

انتخب الكاتب - عبر ما انتخب - موقف وفاة عبدالناصر.. تحدث عن الحزن الذى سيطر عليه مع أنه تمنى سقوطه وانساق مع الجموع الحزينة فى الشوارع .. ويسمع صوت عبدالباقى يقول له بالتليفون: أنشأ عبدالناصر الأجهزة لحماية حكمه، ثم ذهب وبقيت الأجهزة.. ويربط الكاتب بين شحنة الانفعال والرغبة فى التحرر عن طريق افراغ اللذة الخاصة عبر مشاهدته لأطراف قدم حاف لفتاة بثياب الشاطىء.. هذا واقع خارجى وزمان محسوب باليوم منتقى ومختار بحكمة.. ثم يقطع الخارج صوت الماضى الذى يفيض على الحاضر.. تداعى موقف التحرر من النقل الضاغط ليوضح لنا كيف كان يطوف البطل بسره بعيدا عن العيون ليفرغ تلك الطاقة.. فى زمان لا تخدشه العيون المحدقة - لقد برز الماضى فى بدايات الأزمة «جلست على سور حجرى متآكل، يطل على ترعة المحمودية. أتظاهر بمتابعة المراكب الشراعية وحركة المصانع فى الجانب الآخر، لم يكن ثمة ناس قريبين - هكذا - ؟، وبدأ التألق أمنية مستحيلة، خلعت الحذاء واستغنيت بالتصور، وتسللت أصابعى فى جيب البنطون تجرى بالنشوة...»[٢١].

.. لقد تسيد الماضى/ الزمن النفسى/ على الحاضر وشكل بعض مواقفه كتعويض وتحد وتكتم.. وهو المحدد والفاعل والمكون للذات «فالماضى» يفيض بركة فيها الحاضر. وتنبعث من أعماقها إلى السطح مسببات الشعور ومعانى تجربتنا)»[٢٢].

وتظهر قيمة الزمن فى كونه يحمل معنى متحركا يأخذ طابع الفعل المتحرك السريع.. كما أنه لاثبات له ولا استقرار .. فتنوع الزمن .. الحاضر. والماضى البعيد.. ينوع مستويات الوجدان.. فهو مرة فى ايغال الماضى وأخرى على سطح الحاضر.. يغوص فى مجاهل السر ودروبه ويستدعى الرعشات والانكسارات المرتبطة بالذات والمتصلة بالمرض النفسى والمتداخلة مع انتقاء الخارج.. حتى يصبح الماضى فيضا زمانيا له حضوره وتوجهه بالنسبة للخارج.. وتصبح نمنمات الماضى تكوينا جديدا ومتراكما فى لوحة الذات .. يفيض الماضى بالسر فى بداياته فيقول.. «الفتاة حافية، تنظف زجاج النافذة المقابلة لحمام بيتنا صرخات أبى وأمى وراء الباب المغلق فى بئر مكتومة. تشاغلت حتى عن الكلمات القاسية التى تبادلاها . تحدد عالم اللحظة لا قبله ولا بعده بالقدمين العاريتين..) يقطع الماضى حركة الزمن الحاضر. حين يدور الحوار حول موافقة عبدالناصر على مبادرة روجرز. واستثمار ذلك فى بناء الحوائط والدخول فى المناقصات.. وهو يصاحب موافقة البطل فى ذات المقطع السابق على البوح بسره إلى نادية حمدى. ولاحظ قرب الزمن الماضى المستدعى ليسبق الزمن الحاضر وهو

فى سياقه الآلى جاء بعده - وكأنه نوع من اليأس - «رويت لنادية حمدى - بعد أن أخليت للمارد سبيله - كل ما همنى.. يغيب الإشفاق أو السخرية فى هزة رأسها فأروى وأروى».

ولا يقف فيض الماضى على السر الخاص، بل قد يكون ماضيا قريبا متصلا بحركة ذهن البطل فى مجريات حياته وعلاقاته بالآخرين.. كعماد مثلا.. ويصبح مواجهة الزمانين مؤثرين..

بحيث ترتبط حياة البطل فى أزمة خاصة بـ بعد وفاة الأب .. وموت الأم.. بوجود عماد الذى يساعده على تخطى الأزمة ونربط ذلك بالحاضر/ تغير النظام والحكم لعد وفاة عبدالناصر.. وهو الحاضر الذى علا فيه نجم شاكر المغربى وخاض تجارب المال والتجارة.. «خمنت ما حدث فى اليوم الثالث لانقطاع عماد عن زيارتى. منعه والده من النزول إلى الطابق الثالث. فغابت مائدة الغذاء. عانيت هم الوجبة التالية..» وهكذا تصور الفقرة حالة البدايات/ لتعكس بالتناقض حالة الحاضر.

وهذا التداخل المستمر متواجد بكثرة فى الرواية.. وحضور الماضى يشكل، على نحو من الأنحاء، حاضرا فى ذهن الملتقى مما يعطى للعمل حضوره ونفاذه وهو من شرائط النجاح الأدبى..

ولاشك أن وسيلة تحقيق ذلك هى اللغة، فاللغة تحدث الزمن. وتصنع القفرات.. وتتفاوت بتفاوت المواقف: النفسية والخارجية. (أن اللغة تقطع تيار الحوادث بأن تجعل الماضى يتسلط على الحاضر»[٢٣].بحيث تجعل اللغة الماضى واقعا معاشا وتمتد

بالحاضر إلى آفاق المستقبل. وتحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية، وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة بحيث تنمو مع حركة الزمن»[٢٤].. وتلاءمت اللغة عبر هذا التداخل مع تنوع المواقف ما بين لغة مباشرة وأخرى تحمل ظلال الرموز وجمال المجاز، وإيقاع اللفظ.. كنا يتنامى معها تفاعلات الضمائر عن طريق الضمير المتسيد/ ضمير المتكلم.. فيشى بالاعتراف. كما يعنى التأمل أحيانا والشيئية المادية الوصفية أحيانا أخرى - ولعل اللغة وهى تصف الذات فى منطقتها الحذرة الوجلة. تشى بدلالات شعرية وتكوينات لغوية متنامية مع الحس.. فتتفجر طاقات تعبيرية تتضاد مع واقعية اللغة فى جانبها الخارجى/ الواقع/ الموضوع.

ولعل صفحات الرواية التى تتناول علاقة البطل بسوزان أو بنادية أو بفاطمة توضح هذا الاتجاه اللغوى، كما أن رصد العلاقة بينه وبين فتاة الشارع فى أزمة وفاة الزعيم توحى بذلك أيضا.. بل قد تعلو اللغة فيها إلى درجة من الشعر فى صوره وكثافته.

«هل تأتين معى؟.. حين تشرق الشمس فى الأفق الغربى فإن القرار الذى يرفض البديل تحدى المجهول. الوقوف فى نقطة الصفر. نمازج الواقع والحلم والأمنية. أجاوز سوء الفهم والدهشة والملاحظات المعينة. كأن الأمر جزء من الكل. حلقة فى السلسلة، أضافة الألوان والظلال إلى مساحة الصورة»[٢٥].. أهو نوع من الانفراج النفسى استدعاه الكاتب ليصور انزياح هم قابض على

المجموع.. والذات أيضا.. أن اللغة تحولت إلى تركيبات صافية تنبع من أغوار النفس وتوقها الروحى.. والإيقاع فيها مشحون بالشجن والحلم والغموض معا. وأنظر معى إلى المفردات المصاحبة لسيطرة الزمن الماضى/ على الحاضر الحزين. توقا إلى الانفلات وسعيا الى الحلم على مستوى الذات او الجماعة كما قلت. والمصاحبة هنا تقتضى الارتباط المتبادل بين اللفظ والآخر بحيث ـ من خلال التوقع – يتكشف المعنى العميق. فصيغة السؤال.. تحمل رجاء وأمنية .. فخرج المعنى الظاهرى للتساؤل إلى رجاء وأمل .. وصاحب لفظ الحلم ليدفعا معا تحقيق الرغبة «الأمنية» وسط «واقع» تختلط فيه المناسيب وتتوه فيه الموازين ويضحى الحقيقى وهما وبالعكس، والواضح غموضا وبالعكس، تشرق/ الأفق الغربى.. وحين يحدث هذا الخلط تقع الذات فى مجهول... هذا المجهول الذى هو سره الدفين وعذابه المرضى الذى ينوء به.. ومن ثم تحاول الذات الانفلات من السر، كما يحاول الإنسان تحدى مجهول غامض لا يبين.. «نقطة الصفر (.. هى قدرة الذات على النجاح فى القبض على ذلك كله (الواقع/الحلم/الأمنية) مما يجعله يتجاوز عما يمكن أن يمس صورته من تعليقات (تذكر ما قالته له سوزان/ نادية) فى سبيل إلى إقامة «الصورة. فى وضعها المعتدل: هل تأتين معى؟ لعلها ـ كعبارة ـ توازى هل حقق ذلك؟.. الإجابة فى الصفحة الأولى والأخيرة.. حيث بدا الزمن دائريا وشت به اللغة.. زمن شعورى.. بدأ يسيطر الماضى القريب عبر النفى والإثبات.. كمردود تساؤلى عن الأصل.. وانتهائه بوأد هذا التساؤل فى الصفحات

الأخيرة.. ليعود للماضى اسواره العازلة وسطوته القابضة.. محدثا نوعـا من التـوازن المريض. وليـدلف به البطل مـرة أخـرى إلى المجهول/ السر الدفين.. ويتكرس الانشطار.

الهوامش :

(١) التفسير النفسي للأدب د. عز الدين اسماعيل ، ص ٢٠٨.
(٢) اقرأ - أمراض نفسية ص ٨.
(٣) الرواية ٢٢ - ٤ - السابق ٢٤.
(٤) المرجع السابق.
(٥) الرواية ٣٥/٣٦.
(٦) أمراض نفسية ص ٩٠.
(٧) الرواية، ص ١٤٦ - ١٤٩.
(٨) الرواية، ص ١٥٠.
(٩) السابق ص ٢٤.
(١٠) تجارب فى الأدب والنقد. ص ٢٢٦.
(١١) الرواية ، ص ١٧٦.
(١٢) الرواية. ص ١٤٤.
(١٣) الرواية ١٨٦ - ١٩٥.
(١٤) الرؤية المقيدة. ص ١٢٣.
(١٥) الرواية، ص ٧١.
(١٦) الرواية ، ص ٦٣.
(١٧) الرواية، ص ٥٨.
(١٨) الرواية، ص ٢٢.
(١٩) بناء الرواية . د. عبدالفتاح عثمان ، ١١٧.
-٢٠) رحلة فى آفاق الكلمة د. محمد الشنطى، ص ١٠٢.
(٢١) الرواية، ص ١١٠.
(٢٢) عالم القصة ٢٧٤.
(٢٣) نقد الرواية. نبيلة ابراهيم: ٤٣.
(٢٤) السابق. ص ٤٤.
(٢٥) الرواية. ص ٥٨/٥٩.

قـراءة فـى روايـة سـكـر مـرّ

محمود عوض عبدالعال

• سكر مـر •

رواية «سكر مـر» «١٩٧٠» رواية صـعبـة، تعـتبـر حـفـرا فى لون تعبيرى يرتبط بتيار الوعى ارتباطا كبيرا. تيار وعى البطل الذى يحتوى عبر تياره.. أحداث العمل ولغته وشخصياته وأماكنه.. والزمن الروائى لا يستغرق أكثر من ساعة ونصف هى الزمن الذى قطعه زنوبيا فى احتسائه كوب الشاى.. لقد تسرب كل شىء من وعى الشخصية. مما يثبت من مستوى اللغة ونمط التفكير.. ويساهم فى نسبية الأشياء. والكاتب فى الرواية - أمام سطوة الواقع ومفرداته - نثر الذات المفتتة لتتلاءم مع هذا الشتات الخارجى الذى لا يجمعه وسط مؤثر.. ومع سيولة الزمن الذى تلون بمشاعر الذات فى اهتماماتها وإحباطاتها - إنه زمن ذاتى خاص «لا يتقيد بحركة الأرض حول الشمس». وراحت الرواية تصف سطوة الأشياء على الذوات ومزاحمتها للداخل البشرى المهتز. ولأن التعبير يخرج من

أكثر من منبع اختلطت النصوص وانبهمت الشخصيات ومالت الرواية إلى الغموض، وجنحت إلى ارتباكات لغوية.

وثمة محوران أساسيان فى بناء الرواية أولهما المحور المكانى، وهو محور محدود يكاد يكون محصورا، وهو ما يستدعى الحصار الذى يخلق قدرا كبيرا من الصراع الدرامى الذى كانت الذات البشرية مجاله الفسيح والمعقد معا.

والثانى محور زمانى منطلق يجمع بين الأزمة الخارجية وأزمنة الذوات، وهو بهذا الاقتداء يعطى مساحة للعمل الفنى ليتسم بالرحابة والتنوع.

والشخصية فى الرواية نمطية، إذ تفتقد إلى الملامح الخاصة التى تميز شخصية عن الأخرى.. وكأنما هى نماذج مستنسخة مع إضافات هامشية فى الظلال والجوانب.. ولاحت النمطية فى التعبير أيضا، إذ لا نكاد نفرق كثيرا بين لغة وأخرى.. وهى إحدى عيوب تيار الوعى.

ولعل الكاتب وهو يجهد نفسه فى كتابة عمل صعب كهذا وفق رؤية جديدة فى الكتابة، لعله يسعى إلى استكشاف الجوانب المختلفة فى الشخصية، وأن يضع يده على مناطق بكر - إن صح التعبير - يقلب فيها ويستخرج من الأعماق المستكنة جذوات النفوس المتصارعة.

ولقد استخدم الكاتب آلياته القصصية من سرد، وحوار، ووصف، وتداع، وزمن نفسى، من أجل تعميق هذه الجوانب.. واعيا

فى عمله بمساحة التشابه والتمايز بين الشخصيات.. وبوسائل البيئة.. مجال الحركة والنمو..

ولقد بدت جرأة الكاتب الفنية فى استخدام ذلك كله.. مع علمه بأن استخدام طرائق تيار الوعى يضفى عمومية على الشخصيات وتماثلا فى الفكر والسلوك والتعبير «أن الشكل، والصورة، والصياغة الفنية أو الأدبية ليست مجرد ملامح خارجية. وإنما هى عملية داخلية نشطة فى قلب العمل الأدبى أو الفنى نفسه.. عملية إنارة داخلية».. ومن ثم تصبح لدى الكاتب الموهوب آلية لتعميق التجربة وملئها بالدلالة.

وإبراهيم زنوبيا - بطل الرواية - موظف بشركة الطيران، التحق بكلية الصيدلة وفشل.. وافتقد جمال الأسرة فى ترابطها واتساقها، وفقد العائلة فى حريق.

يقرض الشعر ويحبه، ويحس بأنه عالمه الذى يمكن أن يحقق فيه ذاته.. ولكنه فشل أيضا فى تحقيق ذلك.. ويتسرب حلمه فى أن يكون شاعرا متفردا.. انسحب زنوبيا إلى عالم الوهم والأحلام.. وانفصم عن الخارج، وتضخمت ذاته وأقام فى خياله نبوة مدعاة لسلام تحتاجه أفريقيا.. إنه نبى أفريقيا الداعى إلى السلام.. وبالشعر - كما يرى - يستطيع أن يعيد التوازن المفقود على مستوى الذات والعالم - بل وإنه يستطيع بشعره أن يستأصل الوباء الذى اجتاح العالم وأصاب الروح بالخواء «سوف أعيد الأخلاق إلى العصر، لابد من الطهر، لابد من الملائكية».. وتشتد حالة الانفصام

لدرجة الموت: يصفه عصام فيقول: «لنا مستقبل، مسيو نانا يبحث عن المستقبل، والشاعر يبحث عن مجده، كلاهما تائه.. ميتان».. ولعل لفظة مستقبل أن تكون مستخدمة فى غير سياقها.. إذ إن التكوين يشى بقتامة وبمجهول يترصد الجميع.

وفى هذا الجو المحبط تؤاد الأحلام والرغبات، ويتحول الحلم هوسا تخيليا.. يتذكر ماجدة التى أحبها وعجز عن الامتلاك الجنسى فيقول: «المقهور يشرب العرقسوس.. منشط.. ليحاول.. قدسية بيت المقدس.. لا تحارب.. مراكب نوح النبى فوق رأس.. يا مربعات الجنس خطوطا» ولعلنا ندرك الارتباط الرمزى بين الموروث الشعبى والتوجه الدينى.. والتداعى وإن كان مرتبطا بالعجز عن التواصل الجنسى إلا أن مفرداته منفصمة لا تصنع دلالة عامة تعمق من هذا الإحساس المؤلم.. ويصبح هذا الإحساس أحد وسائل الإيلام للنفس.. عبر الشعور بالألم الذاتى وبالمقارنة مع الغير.

وتسأل ماجدة عن عصام.. فيحدث نفسه: «غاب ليلة.. غبت شهرا فلم يسأل أحد..».

واستطاع عصام أن يستغل جانب الضعف فيه، وشعوره بالاضطهاد وبأنه يمتلك طاقة من الشعر ليست عند أحد.. ويبدى لعصام امتنانا كبيرا حين أوهمه بنشر شعره «سأضع رأسى وعمرى بين يديك.. يا أحب إنسان»..

.. لقد خالف زنوبيا المألوف وتحرك وفق حركة الذهن.. وصنع

لنفسه عالما لا يسنده الواقع ·الوحى ـ الأصدقاء.. صفقوا لى مليون مرة، أنت تنشدنا من الفردوس.. كلماتك مطرزة بالورود»..

جمعت العبارة ردود أفعال متنوعة. ومع ذلك فشعوره بالوحدة قوى وضاغط.. الجدران الأربعة تحصره وتحاصره «آه.. أربع جدران متقابلة..».

وعبر هذا الانثيال التعبيرى الذى يميل إلى الشعر يطرز الكاتب لغته أحيانا بصور بلاغية تقليدية «أنت ابن الحب».. «أنت ابن الكراهية».. ثم يقيم رموزا بديلة.

.. لقد كانت القطة رمزا لماجدة.. وبكاها بحرارة «اللغة كانت بالدمع.. وذبح اللص قطتى كى لا تموء».

ومن الشخصيات الأساسية المرتبطة بزنوبيا شخصية عصام.. وهو أيضا فاشل.. طالب مطرود من الأسرة لسوء أخلاقه، فعمل بالجاسوسية، وظل محاصرا بالخوف حتى جن..

لقد هرب عصام ـ كما تقول الرواية ـ من قسوة الأب ومن جمهورية الأم، ويلتقى بناهد.. قطة الليل، ذات الحياة المتشابهة والمصير المتشابه..

«هجرت القطط بيوتها.. ملكة القطط تدخن سيجارة مثلى».. وهى نفسها تندرج تحت هذه العبثية التى تحتوى الرواية.. فالشخصيات المنسحقة لا تصنع عالما ولا تقيم مستقبلا.. إنها تلجأ إلى التبرير.. حتى تخفف قليلا من المسئولية.. «الحياة افتقدت

عذريتها.. منذ عرف آدم طعم التفاحة».. وهكذا بررت لنفسها ما أقدمت عليه - تماما كما برر عصام لنفسه - وهو فخور بما فعل - إذ حصل على مبالغ طائلة لم يستطع أن يقترب منها أبوه.. المال والضياع والموت «أبوك لم يحلم مرة بمليون جنيه» ويصور عصام جيل الأب الذى ظل حريصا - هو وغيره - على قيم أخلاقية تساهم فى سعادة الإنسان، وهو نفسه لا يرى فيها إلا مخلفات عصور العجز «الحرام لافتة عصره.. قالوها كل يوم كواجهة عريضة فوق كل شىء.. ولم يخلفوا لنا إلا مركبة يجرها حمار».. السخرية السوداء يبوح بها النص، والألفاظ تشى بانقطاع فكرى ووجدانى لما يمثله تراث الآباء والأجداد.. مما كرس فى الذات البعد عن الانتماء وسلوكا جانحا لا يحكمه كابح من الأخلاق أو القيم الحاكمة... ولعل الجديد الفاسد لا يلتقى إلا بالماضى الفاسد.. ومن ثم ارتبط عصام وناهد بالصحفى القديم.. ومع أن السعى إلى انتهاب إفراز عصر التحولات.. واستثمار التجسس فيما يفيدهما إلا أنه لم يحقق لهما قدرا من الأمان أو يوفر لهما مساحة من طمأنينة القلب، وظل الخوف يقبض عليهما ويتعقبهما. وسيطرت الأحلام الكابوسية على الروح. تقول ناهد لعصام عن تجسد الحلم المرعب «أحلام مزعجة - ذات ليلة قبضوا علينا معا، كلانا فى زنزانة قذرة بلاطها ثلج.. الهواء قديم.. أكلوا أذنى اليسرى.. نزعوا أظافرنا والشعر الحرير»، ذلك هو نمط الخوف الذى يتغلغل فى النفوس. إنهما يعلمان سوء ما يفعلان.. ولكنهما تورطا، وخشيا فى

كل لحظة أن يقبض عليهما.. وجسد الخوف هذه الخشية القاسية.. وصور الكاتب الحلم كموقف حدثى.. بسيط وسهل على غير عادته فى تصوير المواقف المتسمة بالخلط والغموض، ووشت المفردات المصاحبة بقدر هائل من رعب السجن/ زنزانة، أكلوا، نزعوا.. ثلج..».

ولعل الحوار الذى دار بينهما يكشف عن الهاجس الخفى الذى ينغص عليهما لحظة الاستمتاع بما فعل.

« - أخبرنى يا عصام... هل أذنبنا فى حق الوطن؟

- أنا أسألك.. هل تحبين مصر؟

- طبعا.. طبعا

- هذا يكفى

- لكنا نتآمر

- نحن نبحث عن وجودنا الحلو.. لا تفكرى فى مثل هذه الأمور

- ألا تخاف من السجن والإعدام؟!.

- كلا..

- أنت غريب

- هل عندك مخاوف أخرى؟

- كلا.. اتفقنا..

- والحب يا ناهد

- أعبدك».

ويكشف الحوار عن ذات مصممة تواجه الأمور ببلادة وحيدة غريبة.. مع أن التساؤلات تبوح بمراجعة ناهد لمواقفها وشعورها الداخلى بأن ثمة شيئا خطأ - وإذا كانت الألفاظ التى تحدث بها عصام تدور حول عدم تفكيره فى المصير - لا يخاف السجن - وعبر عنه باللفظ القاطع.. كلا.. مع أن هذا الشعور طبيعى.. ويدل على إنسانية الفرد.. وكلاهما يهرب فى ستار وجدانى يبعدهما مؤقتا عن هذا الشعور، إنه ستار الحب.. والحب والخوف يصنعان حركة درامية.. ويشيران إلى قدر من الانهزامية والضآلة «لا تبالى بما تفعل.. فأنت مليم ضائع يبحث عن المجد».. ويستنطق الكاتب التركيب عبر اشتهاء محروسة.. ويأتى بالتداعى برمز يربط بين الجزئى والكلى، وينبئ عن وجهة النظر.. «يا من يشترى لحم بنى آدم.. أمريكا.. فى أفريقيا - سائح يشترى العبيد بالدولار».. تصل درجة الضآلة فى النهاية إلى صفة العبودية.. وتصبح النفس موطوءة بفعل الضجر، والخيانة معا.

وإذا كانت هذه الشخصيات الرئيسية تتبدى عبر تموج داخلى موصوف.. مما يضفى على الذات طابع السكون ويحدد بها ردود الأفعال فإن بعض الشخصيات الثانوية على قلة مساحتها فى العمل قد اتسمت بحيوية الفعل، وإدارة الصراع. فشخصية عم سلطان شخصية منسحبة، وهى تركة ثقيلة.. وسط جو شملته نظرات

جـريئة، ودعـوات داعرة.. وإذا كـان الموت قد كـشف عن لا مـبالية السكان وعـدم مـشـاطـرتهم له أحـزانه إلا أنه يتداعى ذهنيـا وتتبلور فكرة النبوة داخله، فيستسلم للصوفية ويهمل نفسه وينسحب إلى الداخل رافضا الخارج، ولقد حاول أن يبصرهم بسوء المنقلب، ولكن الموجـة عـاتيـة. يردد فى سكون «ليس عليـه هـداهم». ولعل تركـيب الجـملة يوحى بتـراثيتـهـا والإفـادة من نص القـرآن الكريم، بحـيث تتبدى للقـارئ مواقف كبرى فى حركة الدين.. ولكن الإفـادة مبتورة بحكم تفـارق الذوات.. وهـو لون تعبـيـرى يستـدعـى مـوقفـا بذاته.. موقفا لم يكتمل، وذاتا محبطة غير واعية، وتكوينات لغوية هائمة لا تكشف ـ إلا عـن ذات مـخـدوعـة.. وهو قصـور فى التنـاول وقع فيـه الكاتب وتشبيها نصيًا لا يليق «اذهبوا فأنتم الطلقاء».

ولعلنا نلاحظ أن لغـة البـواب لا تخـتلف عـن لغـة الشـخـصـيـات الأخـرى مما يعنى أن الشـخـصـيـات تتـحـدث بلغـة الكاتب السـارد المهـيمن وإن بدا أنهـا لغـة آتيـة من وعى زنوبيـا الذى يشكل تيـارات الوعـى الأخــرى.. وهو عــيب فـى الرواية بلا شـك.. حــتى أن نـانـا اليونانى ينافسهم جميعا فى لغتهم الشعرية النمطية..

ولقـد تنقل الكاتب بحـرية بين الضـمـائر.. مما أربك القـارئ خاصـة أن الحكى كله عـبـر زنوبيـا.. يقـرأ زنوبيـا قصـيدة وعـصام يستمع له «حليق الذقن.. والسيف ظمآن ـ مستعد ـ عيناك فى عينى إعجاب أم تبرم».

انتقل من الغيبة إلى الخطاب، فقطع القصيدة وخلط بين المقروء والمشهود وما ورد على الذهن اعتباطا.. وانتقل إلى رصد ما طرأ على ذهن عصام نفسه بضمير مخالف.. وهذه الانتقالات مربكة.. يعبر عصام عن رؤية شعر زنوبيا منشورا «أغرق فى بحار التيه.. لتتس قرية المهاجرين.. والأصل/ حالم/ ساذج.. يا شاعر.. ميت حى.. تورمت عيناه فى آخر نفس يبتلعه بضعف.. بلاهة.. السيجارة تحترق بين أصابعه كأنه مسحور». وفيض الوعى المختلط يصنع تداخلا بين الذوات، فتتشابك الأقوال وتتداعى مقولات النفس.. إن ثمة تداعيات مستمرة، وذهنا متوترا، «مجنون يحب الفن والجمال.. عيونها عيونها.. يا ساتر».. فمن زنوبيا إلى محروسة فجأة دون ربط.. بل مجرد رصد لحركة الذهن فى تداعياتها.

ويلفت النظر أن الكاتب لجأ إلى المشهد المسرحى فى بعض حوارياته، وهو لجوء مقصود لأنه يخالف طبيعة الحوار فى الرواية، وهو يرمى من وراء ذلك إلى تأكيد نوع من المواجهة، عن طريق فرز تعبيرى جديد يقطع به متن الرواية... وهو هدف شكلى لأنه كان يمكن أن يقوم به الحوار العادى، بل إن الحوار فى الرواية كما لمسنا آنفا أحد أهم آليات الرواية..

والحوار المسرحى يتناول فكرا تقليديا. والشاب والفتاة كأنما صورة من عصام وناهد.. نفس الهدف، ونفس السلوك، وذات الوسيلة إنه نمط متكرر إذن.

الفتاة: أيام زمان.. أتذكر؟

الشاب: ملعون أبوالفقر.

الفتاة: الضحك على الناس مفيد.. ذهب وثروة.

ويميز الصورة هنا، تلك المباشرة التى لا تتنامى مع السياق بعكس ما كان يدور من حوار بين عصام وناهد.

الفتاة: أظلمت أو لم تظلم.. المهم لا أحد معنا هنا.

الشاب: ليالينا سعيدة يا سلام ناهد أنا ملك يديك.

ولعلنا ندرك أنهما قد تبادلا أدوار الحوار مع الشخصيتين السابقتين. والكاتب يستخدم الاسترجاع لزمن ضاغط ومرعب ويحمل دلالة الاستمرار ويفضح هذا الأمل الخادع الذى جرت وراءه كل الشخصيات غالبا.. ومع أن البعض سار فى الطريق إلا أن النهاية مؤلمة - والخوف يتسيد المشاعر. لقد حلم زنوبيا بشاعرية فذة والدعوة إلى الحرية، وحلم عصام بالمال، ونانا بالمقبرة - وحفروا جميعا فى ذواتهم خنادق الأمل وانسدت الفجوات.. على مشاعر ذاتية لا ترى إلا نفسها وهواجسها..

تنويعات فى الرؤى والأحلام

• تنويعات فى الرؤى والأداة •

قراءة فى نصوص روائية

لأن الأدب يتحرك فى دائرة وجدانية فإنه فى جانب كبير منه يعتبر إثراء لكوامن الذات.. وعاملا على كشف ما يؤدى إلى تحقيق التوازن. ومن ثم تتحقق درجة الاستجابة، وفق ما يبوح به النص من انفعال وقيم وعبر عوامل البناء وأساليب السرد. والكاتب يلجأ إلى استكشاف آليات للقص والحكى تقدم موضوعه الروائى بما يساعده على تحقيق المتعة والفائدة وإشباع حاجة القارئ إلى التلقى.. وهو يضع المتلقى على حافتى المتن/ الواقع فيتعرف على ما فى المتن من واقع وعلى ما فى الواقع من ازدهاء يؤلف متنا، وهذه الحركة التبادلية مطلوبة لإبراز وجهة النظر واختبار السياقات التى تحددها. وأيضا فإن النص الروائى يوقفنا على حياة لذوات نقتحمها بالعين ونحتويها بالوجدان كما يشى بأحداث تنمو وتتصارع. وتتضح مهارة المبدع فى استثماره لآليات البناء للكشف عن الدلالات الجزئية والكلية الكامنة وراء الموقف

والحدث.. وقد يتأتى ذلك من لمسات خافتة، أو إشارات سريعة غنية بالمعنى ووفيرة بالدلالة، ومحتشدة بالرمز.. «فالراوى يعنى عناية ملحوظة بجعل الإشارات البعيدة والأحداث الثانوية الكامنة خلف السطور تسهم فى تعميق مغزى الكتاب» (١).

وهو أمر تبادلى حين نرتد إلى إحساسنا الخاص بالشخصية والموقف على نحو ما نسلك فى الواقع الفعلى حيث نقيم عواطف الناس ودوافعهم. وهو ما يمكن أن يوحى - فنا - بقدرة على المراوغة والتغميض ويصبح الاسترشاد بالحس الفنى والإدراك العقلى طريقا لفهم النص وفك درجة التوافق والاختلاف مع الإطار النفسى والواقعى، وهذا يعنى إقامة علاقة متامية «مصداقها الحقيقة، واتخاذ سلطة إخضاع الخطاب الأدبى لاختيار الحقيقة»(٢).

فتصوير الواقع يتم من خلال رؤية فنية تضفى على الواقع أشكاله.. كما يحدد وجهة النظر التى قد تعنى الرؤية الفكرية أو الاجتماعية أو السياسية.. فضلا عن تأكيد العلاقة بين الكاتب وموضوعه الروائى الأمر الذى يساعد على التلاحم بين الرؤية والأسلوب.

والنصوص الأربعة التى نتناولها فى تلك القراءة تكشف لنا ذلك الجدل القائم بين الذات والمجال، واتشحت الرؤى بمنجزات الواقعية والرومانسية وآفاق النفس المتوترة.. مما أدى إلى أن تتنوع الدلالات وفق مفردات الحياة وتعارضات الذوات، بدء بمناطق

التسجيل المباشر إلى آفاق الوعى المدهشة. واتفقت النصوص على أن ثمة اهتزازًا ينبئ عن إحباطات الذوات كرسه إحساس الفرد بالتعارض مع منظومة المجال الحاكمة، وكذلك انكسارات النفوس على المستوى العام والخاص.. وحملت النصوص مراكز إشعاعاتها التى قد تأتى عرضا.. ولكنها تنبئ عن وجهة النظر الكامنة خلف الذات والمواقف.

فإذا كان محور رواية «تحت القبة» هو كشف حالة التغييب العقلى وفق طقوس دينية أخذت طابع القداسة والعرف القامع فإنها تشى فى النهاية بسطوة هذه الطقوس، وتعلن عجزها عن التغيير.. ذلك لأن مكتسبات الحياة قد وثقت هذه الرؤى الجانحة. ولعل الإشارة إلى لطمة الجدة لحفيدها تحمل هذا التكريس وتوضح قوة المجال الحاكم - البيئة الدينية الطقسية - «اقطع لسانك.. تحت القبة فيه مقام جدك.. دومة الكبير.. بحر العلم والعرفان..» والذات الفردية المنسحبة فى رواية «روح هائمة» تواجه سطوة الطبقة المالية المتحكمة، وهى فى تكوينها المرتجف عاجزة عن هذه المواجهة. فتتحول فى النهاية إلى كيان منسحق وتابع.. وهى إشارة أساسية فى الرواية.. وإن جاءت عرضا. ولقد سعت «جى» بفعل الحب إلى أن تجعله يتخطى دائرة الذات إلى الخارج.. ونجحت.. مما جعله يردد فى انبهار «إنك محقة يا جى.. عندما أبنى شيئا ينبغى أن ينم عن روحى.. وليس مجرد تقليد سأفعل يا جى».

ولعلنا نلاحظ أن شخصية «عرفة» فى تحت القبة عجزت أن تغير - رغم استنارتها - تخلف البيئة. لقد بدأ فاعلا وانتهى عاجزا. وشخصية «نور» فى «روح هائمة» استطاعت بفعل مؤازرة الطبقة الغنية - العقل الواعى - أن تنفض العجز وتفعل وإن لم يستمر للأسف.. إن الخوف ظل يلازم البطلين حتى النهاية، فهو سمة مشتركة مع الفرق فى الدرجة وكذلك افتقاد جماليات الطفولة وبراءتها فضلا عن الوحدة والعزلة.

والإشارة العارضة التى تحمل دلالة عميقة فى رواية «أنا وقطتى والحرب..» توضح الزمان «أين الأمان، لقد رحل بعيدا عنا. الخوف معنا يسكننا، يلازمنا مثلما يفعل بجوهرة هناك.. وآه يا جوهرتى» والعبارة تنبئ عن اهتمامات طفولية ظلت تعلو وتسيطر حتى حجبت درجة الاستجابة لدى المتلقى وهو يرى هذا السلوك وسط ألم يتجدد بفعل الحرب.. وتضع كاتبة «صباح فى المخيم» يدها على الفعل الغائب، الذى يستطيع أن يعدل من المسار ويجنب الذات الويلات. تناجى صباح خالها فتقول: «لماذا لم تصرخ فى أمى وفىَّ وتفرض إرادتك علينا وتحملنا عنوة وتقهر فينا النفور والخوف».. وكيف يصنع الضعيف حلمه؟.. تلك هى الإشارة العارضة والدالة معا. ولم يعد صالحا أن تتكئ الذات على الغير لإصلاح حالها - وهو ما يوازى الفعل الحر فى أكتوبر ٧٣ - وعليها أن تصنع حركتها «يجب أن تخطو إلى الأمام وأن تحرر نفسها من كل هذه الرمال التى تحيط بها.. وتفصلها عن العالم»..

ولعلنا نلاحظ أن الواقع بما يكتنفه من متغيرات هو الإطار العام الذى دارت حوله حركة الصراع بين الذات والمجال.. وحاولت النصوص أن تقبض على الثابت وراء المتحول.. وأن تزيح هذا الخوف الذى يستقطبها جميعا..

ولقد أدى ذلك إلى إظهار وجهة النظر وإبراز التناقضات فى السلوك والوجدان والرؤى والفكر.. وتلاءمت آليات التعبير مع هذا التناقض فتباينت هى الأخرى وتنوعت.

اشتباك الرجل والمرأة

فى رواية «تحت القبة» (٣) لفؤاد طلبة انفصلت الذات عن المجال الذى ينبنى على مراوغة وادعاء.. ولكنه فى النهاية ارتدى ملابس الخليفة وطوح بثقافته واستنارته «ها هو الخليفة قد مات وعليه أن يقوم بهذا الدور وهو الجامعى». ولقد ظلت الجدة تلح عليه حتى قبل فأخذت منه العهد.. وعرفة المثقف الحائر المتردد لم يعرف أحلام الطفولة، ولم يشبع من حنان الأم. وكأن التكوين الاجتماعى والنفسى قد ساعدا على انفصام العقل والسلوك.. وباحا بأن الذات الفاعلة يجب أن تكون سوية النشأة سليمة النفس حتى تستطيع أن تقود وتفعل.. «وعرفة» وإن اشتجر فى داخله صراع بين الحق والباطل إلا أنه ردد فى النهاية وهو يشعر بالهزيمة «عرفة المتعلم خليفة لجد ليس فى المقام.. إن تحت القبة هباء» (٤) ومع أن عرفة هو الشخصية المحورية إلا أن شخصية الجدة هى

القابضة على مصير الحدث والشخوص. لقد تميزت بقدرتها على صنع الأحداث، وإنمائها، وتحويل مسارها.. إنها تندرج تحت ما يسمى بالشخصية الإيجابية التى «تسهم فى تشكيل حركة الحياة والتأثير فيمن حولها من الشخصيات واتخاذ مواقف إيجابية فى انفعالاتها ومشاعرها ومواقفها من الآخرين.. والحسم فى القضايا المعلقة» (٥).

واشتباك الرجل بالمرأة فى هذه الرواية اشتباك متعدد ومتغلغل.. الأم التى طردت من البيت، وصفية التى قتلت وكانت له الملاذ والحضن الدافئ والدوحة الظليلة من هجير الوحدة، ورباب التى ظلت تنسج بنعومة - وبإيعاز خارجى - حتى وصلت إلى قلب عرفة وتزوجها.. ولكن الجدة هى أقوى الأنواع الأنثوية تأثيرا، هى التى غيرت مجرى الشخصية وحولتها إلى ما تريد وتحب.. إيمانا بمنطق الأجداد والمصلحة العامة.

نسج الكاتب شخصية الجدة نسجا رهيفا وموحيا.. وأبان عن قدرة متحكمة وفيض من الإرادة لا ينضب.. ومع ذلك فهى - الجدة بخيتة - لا تكاد تفارق خلوتها.. إنها «تسكن الخلوة.. حجرة الأسرار شبه المظلمة، لها الأمر والنهى والتدبير» (٦). وهذا جعل الألسنة تتحدث عن جدته.. وأضفى الوصف الدقيق لها عن قوة كامنة خلف الملامح والبناء الهيكلى لها «قامتها منتصبة، معتدلة، عظامها بارزة، صوتها خشن وطبعها، عروق وجهها نافرة، والوشم على ذقنها حال لونه وعيناها الضيقتان تلمعان كعينى طائر»..

ولعلنا نقف على دلالات مصاحبة لهذا التركيب تتمثل فى قوة الإرادة والمهابة التى يوحى بها القامة المنتصبة والصوت الخشن.. كما نلاحظ خبرتها بالحياة، وعدم الركون إلى حياة الدعة وهى الثرية، فضلا عن إيحاء بالعصبية والحدة والانفعال.. العروق النافرة، والوشم الباهت.. ثم تأتيك الصورة التشبيهية لتحدد مدى النفاذ الذى تتمتع به وقدرتها على اختراق الذوات.. العينان الضيقتان اللامعتان..

ولقد واجهت الجدة بهذه الصفات حفيدها عرفة المتأبى على لبس الخليفة حتى لقد بدت المواجهة كما لو كانت صراعا بين الجديد المتردد والقديم الثابت. «أنا بخيتة الرحابى.. لى معك كلام وحدك يا ابن الغازية».. ثم تلقى عليه الأمر وتحتويه بناظريها لتقيس رد الفعل «لابد واحد من رجال العائلة يلبس خليفة لجدك الهـــرش»(٧).. فها هو عرفة آخر السلالة بعد أن هرب حمزة.. وعليه أن يرتدى ثياب الخليفة.. ويمثل الحوار الآتى طبيعة المواجهة ودرجة العناد وطبيعة الشخصية.

قال وهو يتألم:

ـ لن ألبس الخليفة.

قالت وهى تضغط على الكلمات بصوتها الخشن:

ـ الأرض سبخة لاتزرع ولا تقلع، ومالنا باب رزق إلا ما نحن فيه، من غيره ناسك ولحمك، عارك، البنات والحريم يأكلن الزبالة.. أو

يمددن الأيدى يطلبن الإحسان، أو تنتظر تسمع عن البنات حكايات الشوارع وبيوت الظلمات.. انطلق يا ولد../ ولم ينطق بكلمة»(٨).

ولم يكن غريبا أن يقف الزغلول فى جانب الجدة، فهو أحد المستفيدين من لبس الخليفة. قال الزغلول لعرفة وهو يحثه على طاعة الجدة. «الجدة لاتريد منك شيئًا، بل هى تهبك أشياء، رعاية القرية، ميراث الخير، خلافة الجد والمقام، والقرية أمانة».

وإذا كان الحوار السابق يتصف بالعقلانية وسرد الحجج الفعلية من جانبها لإقناع عرفة.. فإنها لم تغفل جانب الوجدان والعاطفة. فهى تخاطبه بعبارة «يا ولد ولدى».. وتظل معه تقاومه، وتواجهه، وتناقشه، بمختلف الوسائل والضغوط. ولقد كان مشهد الأتباع وهى تصوره له غاية فى الروعة والتأثير، وكان اختيار المفردات البشرية مؤذنا باقتناع عرفة «.. كل هؤلاء يعيشون على الرزق الذى يدخل ساحة السوق والمقام.. فيها الأخذ والعطاء والتجارة.. كسب حلال».

وتعود مرة أخرى للتأثير عليه وجدانيا ونفسيا «هل يرضيك أن يفلس هؤلاء وتخرب القرية وتشرد الأسر، هل يرضيك تسرح بناتنا فى الطرقات يتسولن، تلبس حليفة يستمر دولاب العمل.. الحركة بركة ونهر الفلوس يفيض على الكل» (٩).

وتتغير صورة عرفة.. ويتم التحول.. فها هو يقف مبهورا وهى تقول: «أنت عرفة وتد الأرض».. فهى لا تنهار أمام أحد، تظل فى نظر الجميع القوية راسخة القدم، المسيطرة، وحين يدرك القوم القبول من عرفة ينشد المنشد عاليا «قمر يضىء الليل فى وحشاته..».

ولنقف أمام الأساليب التى تستخدمها الجدة للسيطرة والتأثير. «الخليفة يا عرفة فى عرفنا لابد أن يكون أصله الأصل العالى.. عرفة أمه قمرز بنت عرفة الوزان من الأعيان..» لقد استراحت الجدة بعد ما تحقق هدفها وتستطيع أن تموت مستريحة.

●● والرواية تسعى إلى التعرف على الأسباب الكامنة وراء العيوب السائدة، والكاتب يدخل إلى عمله دون استخفاء، فيلمس مناطق الحذر الطقسى، ويكشف عن الروح المخادعة عبر لغة بسيطة. ويسير الكاتب فى بنائه على الوصف والمشهد والحوار وحديث الذات على ندرته.. والنصوص الواقعية لا تميل إلى المبالغة فى الأسلوب باعتباره وسيلة، كما أن المؤلف يختفى وراء العالم الواقعى ويكتفى بتحليل شخصياته، وشرح دوافع سلوكهم. ولقد استطاع من خلال ثلاث شخصيات نسائية أن يوضح ذلك.. واستطاع أن يقبض على المكان والمجال البيئى ككل، حيث رتب الوقائع «لتكون مجالا يحرك فيه شخصيات يؤثرون فى الأحداث ويتأثرون بها»(١٠).

والحوار فى النص عامل أساسى فى كشف الذات ودفع الحدث إلى مناطق الفعل والتوتر والإنماء.. ولقد رأينا نموذجا له فيما سبق.. والحوار اصطفاء لغوى لا يعكس الحوار اليومى ولا يلتزم الفصحى دائما، وإنما هو حوار منتقى يتلاءم مع الذات والموقف مع إمكانية الإفادة من النطق الصوتى للعامية.. ويعيب الحوار فقط ميله أحيانا إلى التطويل (١١).

والحوار الذى دار بينه وبين أمه نموذج لجماليات الحوار فى الرواية. فأمه ما هى إلا الست الهانم أرملة مشعل الصغير والتى تسعى إلى إقامة مدرسة تحمل اسمه، وكان أحد الناس الذين لا ترضى عنهم القرية، ولا الجدة أيضا، ومعلوم أن هذه السيدة هى أمه التى طلقت من أبيه وتزوجها مشعل الصغير.. وهى إحدى ملامح الكاتب فى ستر الدلالة حتى تحدث المفاجأة تأثيرها على السياق والمتلقى..

- هون على نفسك يا سى عرفة.

أخذت يده بيدها. وقعدت على رأس القبر. قعد بالقرب منها. وهو فى عجب من أمرها. ترحمت باكية.. سألها:

- أتترحمين عليها؟

رأى الدموع قد بلت قناعها فسأل

- وتبكين؟

قالت: أترحم وأبكى.

سأل: هل تعرفينها؟

قالت: أحببتها لأنك أحببتها.

سأل: كيف عرفت أنى أحبها؟

●● ويستمر الحوار الطويل حتى تطلب منه أن يقترب .. فرفعت النقاب عن الوجه.. ولحظتها علم أنها أمه.. هذا الوجه الذى ظل يعيش فى وجدانه، وكان سببا من أسباب العراك مع جدته.

لقد تعامل الكاتب مع الحوار بطريقة جيدة.. جاءت التعبيرات واشية بطبيعة عرفة المتسائلة.. وبحذر الشخصية المجهولة لديه.. وانفتح مسار التعرف على الذات عبر مفردات وجدانية فى الأساس.. الترحم، البكاء، الحب.. وهى قيم ثلاث عرفها عرفة فى حياته المنعزلة الموحشة والتى حمل فيها وجدانه صورة ذلك الوجه المرسوم فى قلبه..

ويلاحظ على التركيب اهتمام المؤلف بالجملة الاسمية بما لها من ثقل وتجسيد فى المكان، وبما تحتويه من طاقات فى التوليد الوجدانى بما له من حساسية فى التركيب الشعرى «وجهها المريع مليح، شعرها الناعم يضمه منديلها الحرير، شفتاها الجميلتان ترتجفان..» والسرد فى الرواية يميل أحيانا إلى البطء، والتخلى عن الحركة والميل إلى رصد جزئيات لا تدخل فى بنية السياق ولا تساهم فى إضاءته.. ولكنه حين يراقب المفردات البشرية، يسرع بالمشهد فتتنوع مفرداته وإيقاعاته.. ولعل الوصف المشهدى لساحة المولد يؤكد ذلك.

* * *

ورواية «روح هائمة» (١٢) للأستاذ سعيد رمضان يكمن فيها هذا الاشتباك بين الرجل والمرأة بصورة واضحة أيضا.. ومع أنها رواية رومانسية الطابع والأداء إلا أنها تكشف عن أبعاد المرأة فى قوتها ونفاذ تأثيرها وصبرها على تشكيل الرجل تشكيلا يتلاءم مع فكرها ومنهجها فى الحياة. وهى تسعى إلى ذلك فى نعومة

وبأساليب غاية فى الذكاء.. وكأنها على دراية تامة بمعالجة النفوس وقيادتها.

والقصة فى موضوعها العام تذكرنا بروايات الرومانسيين الكبار فى الأدب المصرى وهم يتناولون الشعور الفردى فى مواجهة هيمنة المال والطبقة الاجتماعية.. ولقد شاءت الأقدار أن يعيش «نور» بطل الرواية فى بيت الباشا واسع الثراء والغنى.. وفاضت مشاعره بالوحدة والحزن والمعاناة، وهو لا يستطيع أن يصرف عن الذهن إحساسه بالفقر والتدنى، ولا أن يبعد عنّ وجدانه الذى يتكون شيئا فشيئا معاملات السادة التى تستقر فى مخزون الوعى وتشكل الحياة فيما بعد. ومع أن الباشا يغدق عليه وعلى أمه التى تعمل خادمة لديه.. إلا أن الولد لم يجد فى طفولته وصباه إلا هذا البستانى الطيب يبثه همومه وأحزانه ويطرح عليه تساؤلاته فى ظل غياب الأم، وافتقاده للعلاقات مع الآخرين «لم يحاول أبدا من جانبه أن ينشئ علاقة جدية مع الآخرين..»، وكان المكان المفضل لسيره هو المكان الخالى والمعتم بين الأشجار وسور الفيللا..

ويبدأ التقارب بين الفتى وبين «جى» ابنة الباشا، وذلك بعد عودتها من الدراسة بالخارج. وكانت جى واعية وعالية الإدراك، وكانت قادرة على رسم المنهج الذى تؤمن به.. ولقد بثت إلى وعى «نور» قيما فى الفكر والسلوك ترى أنها قادرة على تعديل مساره، وإنماء شخصيته.. وتوضيح أن النجاح فى العمل لا يأتى من فراغ. «أتعرف أن أبى لم يقم بمصنع النسيج من فراغ وإنما لأنه كان يعرف فى القطن، فهو يزرعه فى جزء من أراضيه» (١٣).

وإذا عرفنا أن شخصية نور شخصية اعتمادية أدركنا الجهد الذى بذلته الأنثى لتغيير هذا النمط من السلوك والتفكير. وهى تتجاوز بفكرها معوقات المنشأ الذى يسيطر عليه.. ولقد سعت بذكاء إلى أن تأخذ موافقة الأب فى مباركة المشروع الذى ينوى «نور» القيام به.. لقد فتحت أمامه بابا كان يظن أنه مغلق إلى الأبد.. لقد أنارت له الطريق وحفزته على الفعل «إن لم تدخل من الباب الأمامى فلن تصبح شيئا مطلقا» (١٤)، واستمد منها العون وهو يعرض مشروعه على الوالد/ الباشا «نظر إلى جى فوجدها قد ابتسمت ولاح فى عينيها ذلك البريق الغريب مرة أخرى.. أدرك أنه لم يخطئ فى نظرها على الأقل» (١٥).

ولعلنا نلاحظ من خلال دلالة بعض الألفاظ السابقة - الابتسام - البريق - عدم الخطأ.. كيف كان حريصا على إرضائها وكيف وقع تحت تأثيرها.

وإذا كان الحب قد بدا له كسمكة فضية فى قلب الظلام كما يقول النص، فإن الصورة البلاغية إنما تطابق جى وتصادق على نمطها الفكرى والسلوكى.. لقد حددت الأبعاد والمراقى، وكشفت - بنورها المتوهج - الأخاديد وردمت فجوات النفس. وحتى يكون «نور» على دراية بمشروعه أحضرت له كتبا ليعمق دراسته «ولكنها لم تتركه يقرأ فقط وإنما كانت تأخذه بسيارتها لدراسات ميدانية..»(١٦). وكانت «جى» واعية تماما بالفارق الاجتماعى فعملت جاهدة على أن تسد هذا الفراغ الهائل حتى صعد «نور» فى

السلم الاجتماعى، وأصبح واحدا من رجال الأعمال المعدودين فى المدينة.. ولم يكلفها ذلك - كما تقول إلا خطوة واحدة.. «كان ثمة فرق بينى وبينك رأيته فى عينيك يعذبك، كانت ثمة مسافة بيننا وتفكير مختلف. كنت أنا أعيش داخل الفيلا وأنت خارجها كانت ثمة مسافة بيننا طويلة وكان ينبغى قطعها للالتقاء» (١٧). وحين عبر نور عن امتنانه وإبداء خشيته من افتقادها وأنه لا يستحقها «أخشى إننى لا أستحقك».. انطلاقا من الإحساس بالدونية المسيطر عليه، ردت عليه فى ثقة «أننى لم أنزل سوى خطوة واحدة من السلم أما أنت فقد صعدته كله من أجلى»..

ومع ذلك فنور لم يستطع أن يتخلص من وطأة الخوف المرضى الذى ظل يلازمه من صغره، لقد أنشب الخوف فى وجدانه. الخوف من الفقر، الخوف من الغد، الخوف من فقد السعادة، الخوف من ضياع جى منه. لقد تحولت أحلامه - ولقد ظهر ذلك أيضا عبر الحلم الكابوسى - من الرغبة العميقة فى «جى» والاستحواذ عليها إلى خوف متوحش من فقدها «كان يشعر بأن العذاب الذى كان يعانيه قبل أن تصرح له بحبها لا يساوى شيئا بالقياس إلى ما يعانيه الآن وهو خائف من فقدها» (١٨).

وظل كامنا فى الداخل هذا الإحساس بالضعة الذى حاولت جى مرارا أن تستله منه.. ولقد جاء التعبير ليشى بهذه الثنائية التقليدى فى الخطاب الرومانسى ابن الخادمة/ فى مواجهة ابنة السلطان.

قال بألم: ابن الخادمة التى تعمل فى بيته.

قالت: لا تقلها بألم. وإنما بفخر.. نعم إنك ابن الخادمة التى مازالت تعمل فى بيته.. ذلك هو عصرنا»..

ولعل الحوار يكشف عن الجانب الأقوى فى هذا الاشتباك.. إنها تريد أن تجعله يشعر بالفخر بأنه ابن الخادمة.. تنزع منه هذا الإحساس بالمرارة والدونية «لا تقلها بألم».. وهو تكوين يدل على الثقة التى يرفدها قولها عن نفسها إبان إظهار الخوف من عدم موافقة الأب على الزواج «إننى فتاة مستقلة»، وحين تراه منهارا تعطيه درسا فى الاعتداد بالذات وبالمنهج النفسى السوى الذى يجب أن يحكم السلوك. ويتزوجان ـ فى النهاية ـ بموافقة الأبوين ورعايتهما..

وظل «نور» على ما هو عليه. الشعور بالفقد والخوف يلاحقه، ويتجسد له فى الأحلام والرؤى الكابوسية.. وقاده الهاجس إلى الموت فى حادث بسيارته «١٥٠/ ١٥١».. وكانت الحادثة شديدة التأثير على جى لقد «شعرت بشىء يتهاوى ويسقط بين ضلوعها وبأن روحها أصبحت كسحابة الليل هائمة» (١٩).

ولعلنا نلاحظ الذاتية المفرطة التى احتوت البطل وأسقطت عواطفه على الطبيعة والأشياء.. ولقد انصرف هم المؤلف كغيره من كتاب هذا اللون الأدبى «إلى تحليل عواطف النفس الإنسانية وتصوير أحاسيسها إزاء الأزمة التى تحيط بها.. أما تحديد المجال الزمنى وانعكاسات البيئة بأحداثها وقضاياها فلا يعنى المؤلف»(٢٠).

ومن ثم يصبح الاهتمام قائما حول الشعور الفردى وليس الشعور الجمعى.. لقد انتظم حبه الكون، ولكنه حب مزعزع الأركان يكتنفه الخوف من الغد، ومن ثم جاء الإحساس بالتعاسة وسط الشعور بالفرح.. جاءه هاجس الفقد الذى لازمه.. منذ أن تسرب إلى داخله الشعور بظلم المجتمع له وأنه ضحية للطبقة الغنية. وهى نغمة رومانسية معروفة وواقعية أيضا.. ولقد أدى ذلك إلى الخلط بين الذات والطبيعة كمحاولة لإحداث التوازن.. ومن ثم أسقط مشاعره على الكون حتى بدت نفسه بأحزانها وأفراحها مرآة لما حوله ومن حوله. وحفل النص برؤاه وإسقاطاته، فأيامه تتتابع خالية من البهجة «أشجار قصيرة وطويلة تتابع كالأيام..».

وحين يشعر بالملل والكآبة يسقط إحساسه على الطبيعة فيقول عن حياته «تتشابه برخاوة مملة كالأشجار..».

ولعلنا نلاحظ اختلاف السياق الذى وردت فيه كلمة الأشجار. وفى كل حالة فهى متلونة بمشاعر البطل..

وفى توقعاته ولفتاته تجاه «جى» فى الزمن الأول وقد اتخذت منه فى البداية موقفا محايدا.. يتحدث عن الشمس.. فيقول: «كان يعرف أنها هناك وراء السحب لا تبتسم ولاتحزن».. ولعلنا ندرك هذا التصوير الكلى الذى يجذب بجى إلى آفاق المعنى، لنربط بينها وبين الشمس، ثم لنربط بينه هو وبين السحب المتراكمة.

ثم هو يصعد شجرة المانجو ليراقب أصدقاءه من الطيور.. ومن مخبئه هذا كان يمكنه أن يشعر بالرياح الباردة..

والنص حافل بمعجم الرومانسية اللفظى وطريقتها فى الأداء.. ومما يؤخذ على العمل الروائى الذى يندرج تحت هذا الخطاب هو تماثل الوصف المشهدى والوحدات اللغوية المتكررة فى السياقات المتشابهة، مما يكرس حالة الوجدان المسرودة ويكشف عن إغراق الذات فى همومها الخاصة.

ولقد احتوى النص مستويان من السرد ـ الأول يتمثل فى الحوار الخاص بالحادث.. منذ الحوار التحذيرى فى الصفحة الأولى «لا تتحرك.. لقد نزفت كثيرا ..» وحتى «إن نبضات قلبه تضعف».

وهذا الحوار ظل يتنامى مع السرد الوصفى للحياة والقائم على الارتباط الشرطى بين اللفظ فى الحوار والحدث فى الوصف التتابعى.. وهو ليس ارتباطا قائما على التداعى، وإن بدا ذلك شكلا؛ لأن الحوار من جانب واحد... إذ لا يعى «نور» شيئا مما يدور حوله بعد الحادث.

وثمة نموذج لهذا الارتباط اللفظى الشرطى.

«ـ هل تشعر بألم؟

أغمض عينيه مرة أخرى.. إنه لم يكن يشعر بالألم ولا بالعذاب. الذى لازمه سنوات طويلة قابضا بخناقه لا يريد أبدا أن يتركه».

وفى جانب آخر يرد هذا النموذج. ومثله كثير فى النص.

ـ هل سيعيش؟

ـ لا أعلم لقد شقت الشجرة سيارته نصفين..

كانت شجرته الأثيرة لديه هى شجرة المانجو..

وهكذا يمضى السرد على هذا المنوال.. بحيث وردت تفاصيل الحياة كاملة. ونلاحظ على النص هيمنة السارد وعلو صوته وظهوره وتدخله فيما لا تقع عليه العين ولا يساعده الضمير الذى يستخدمه.. ففى مشهد المسبح يلتقى الأب والزوجة ويتداعبان... والفتى من بعيد جدا ينظر إليهما... ويسجل الكاتب عبارته «قالت هامسة: حذار أن جى قد تنظر..».. ومزاحمة السارد قد تفقد العمل الصدق. يقول فلوبير: «على الفنان أن يكون فى عمله قادرا على كل شىء وليكن أثره واضحا فى كل مكان ولكن يجب ألا يكون منظورا» (٢١).

والرصد من الخارج سمة العملين الروائيين: «تحت القبة»، «وروح هائمة»، حيث رصد الكاتب السمات الهيكلية كالجسم والوجه والعين والساق والملابس ومفردات المكان..

وفى هذين العملين أيضا نلحظ سيطرة الأنثى فى جدل الاشتباك مع الرجل. لقد وقع عرفة بعد صراع مرير فى قبضة الجدة.

واستسلم نور بضعفه التكوينى/ النفسى لقيادة جى.

الحرب عبر الكتابة.

تجربة التهجير تجربة إنسانية ذات أبعاد مأساوية هائلة، وإذا كانت الحرب هى وسيلتها الأولى.. فلقد كان الواقع أعظم بكثير

وأكثر هولا وقتامة مما ورد فى النصين الروائيين: «أنا وقطتى والحرب».. «وصباح فى المخيم»..

لقد لمس نص «أنا وقطتى والحرب» (٢٢) نواتج الحرب لمسا خفيفا ووقف عند ظاهر المرئيات ولم يستكنه أغوار الذوات. لقد وقف عند السطح ولم يدلف إلى الداخل. فى حين جاءت رواية «صباح».. حربا مع الداخل، مع الذات فى مواجهة الخارج/ آثار الحرب. وليس هناك فى النص ما يشير إلى الحرب سوى المأساة الخلقية التى نتجت عنها.. ولم نقف فى النصين على هول المأساة ونمنمات الحرب ومردوداتها على الذوات كما لمسناه فى بعض الأعمال الروائية الأخرى (٢٣).

●● فى رواية.. «أنا وقطتى والحرب».. تعود بطلة الرواية إلى بيتها القديم بعد معاناة هائلة. ذلك البيت الذى كان مرتعا للطفولة وملهى للبراءة. هذا البيت الذى تهدم واحتوى فى باطنه قطتها جوهرة.. وبدأ التهجير من مدينة الإسماعيلية، وتبدت الأحزان التى صنعتها الحرب - فى نظر البطلة - كالجبال. وعانت الأسرة فى مهجرها الريفى قلة الخدمات «وأصبحنا فريسة الجهل والفقر والمرض» والوحدة «الصحية لا يتواجد بها الأطباء» (٢٤). وكانت النفس موزعة والقلب يئن. وتألم المهاجرون فى وضعهم الجديد. وتلاحقت المآسى ولحقتهم مباغتات العدو «لقد ضرب طريق الإسماعيلية.. ضرب بحريق النابالم اللعين هذا» (٢٥)، ويعلو الصوت يجأر بالظلم والهوان «إلى متى تتوالى الطعنات غادرة»..

وفى القـاهرة مـهـجـرهم الثـانى كشف العمل الأدبى عن سلوكيـات فاسدة نتجت عن افتقاد الرقابة والرعاية فى ظل ظروف متجددة تدفع إلى الانحـراف. «لن أتركك تضـيـعـين يا صـفـاء مع هذه اللعوب»(٢٦). وفى ظل هذا اليأس والمعاناة يعبر الجيش إلى سيناء. «لفت انتباهنا صوت المذياع المرتفع عند عودتنا من المدرسة. بيان عسكرى: قواتنا المسلحة عبرت قناة السويس.. اقتحمت خط بارليف» (٢٧) وتتعالى الأفراح.. ثم تعود الأسرة إلى بيتها القديم وتستعيد المدينة بهاءها عندما حل السلام. «أعود إليك يا مدينتى، أقف على تلال الأنقاض المتراكمة فوق هموم السنوات السبع، أعود لالتقاط أنفاسى التى حبستها وأنا أتذكر طفولتى القاسية»(٢٨).

لقد وقفت على الأطلال تستعيد حياتها وسنين غربتها.. ولقد شغلت القطة من النص ومن ذات البطلة مساحة لا يماثلها الاهتمام بحيوات الآخرين. والحكى عبر الطفلة جعل الكاتبة تعطى للطفلة مساحات وأنساقا من العقل والحكمة والتحليل والرصد واللغة العالية يفوق التكوين الطبيعى ويتعارض - من ثم - مع ضروريات الحكى وصدقه وتناميه.. وإذا كان من أهم ما يعنى به الكاتب هو «التكثيف الحاد للعلاقة بين التجربة الشعورية إزاء الإحساس بالزمن والوسيلة التى تنقل بها هذه التجربة» (٢٩)، فإننا ندرك على التو هذا الافتعال فى رصد التجربة، فلا منظور الرؤية ساعدها على الوقوف على التحولات ومردوداتها.. ولا اللغة استخدمت بكفاءة جعلت الماضى حيا ومعاشا وممتدا إلى أعماق الحاضر.. ولا الشخصية تحركت وفق النمو الزمنى الطبيعى والنفسى..

تقول الطفلة عن الصمود: «هؤلاء هم الصامدون يتغنون تحت الأرض، بالخندق المدفون يشدون أزر بعضهم بعضا» (٣٠).

ثم تخاطب بلدها فتقول: «بلدى برغم المأساة العنيفة أراك جميلة عطرة، خضراء»، ثم أنظر كيف تحكم الطفلة - فى سن الحادية عشرة - على تصرفات بشرية فتقول: «ما هذا الذى يقوله الصبى الطائش ابن الخمسة عشرة».. ثم انظر إلى المبالغة فى التعبير الناتجة عن إصرار الكاتبة على إضفاء صفة العقلانية على من لا يتصف بها بسبب الزمن.. والمرحلة «ماتت جوهرة، ماتت على أثر قطعة «شظايا طائشة» لا ترحم لا تعرف أن تفرق بين إنسان وحيوان.. ناطقا من جماد» (٣١).

وكأنه لو أصيب الإنسان وبقيت القطة حية لكان العدو رحيما!! إنه القصور فى المنهج، والاختلاط فى المشاعر، وعدم النضج فى الكتابة.. والنص يحتاج إلى مراجعة.. فكثرة الألفاظ وتواليها، وتراكم التركيبات وتواصلها لا يصنع مشهدا قصصيا ولا يقيم عملا فنيا.. إن الأخطاء التركيبية والنحوية كثيرة فى النص(٣٢).

ولقد لجأت الكاتبة إلى استخدام الجمل الاسمية غالبا، وإلى تنحية أدوات العطف فى كثير من المشاهد القصصية.. وشكلت الصفحة تشكيلا منقطا يؤدى إلى التباس القراءة، فضلا عن تنوع الأسطر بين القصر والطول..

ومع ذلك فإن بعض الفصول تتسم بالتميز والتوتر والحس الدافئ مثل فصل «عودة جريح»..

والنص يتحول أحيانا إلى قطع نثرية تصلح للرثاء والوصف بحيث يمكن اقتطاعها من السياق لتصبح مقطوعة قائمة بذاتها. وهو عيب فى البناء والتناول.. ولنأخذ مثلا ما كتبته عندما علمت بوفاة سلمى على أثر عضة الكلب.

«ماتت تلك الوردة الصغيرة.. فريسة الجهل.. والفقر فى القرية. ماتت على أثر أنياب مريضة هى الأخرى..

نقلت لها العدوى الهالكة..

حسرة قلب أمها التى تدعى الطب.. بتشجيع العجوز الشمطاء أم مستورة البلهاء.

قلبى يتمزق عليك يا صديقتى..

وداعا أيتها النفس البريئة.. ولتكون «هكذا» ضحية ضمن أخطائنا المتكررة.. فالأخطاء الجسيمة.. قد تكون أفدح عندما تأتى من دعاة المعرفة» (٣٣).

ونحن نقف مع ما يقوله البيريس من أن الرواية الحديثة ثروة من الصور المألوفة والغامضة معا والمتغيرة على الدوام.. وهذا لا يتأتى بطبيعة الحال إلا عن طريق إحكام القول ودقة الصياغة وتحقيق درجة الافتتان بها.. وبالرؤية معا «(٣٤)

* * *

وتتحدث رواية «صباح فى المخيم» (٣٥) عن الهم الإنسانى الذى أصاب الأسر المهجرة. ورصدت معاناتهم وملازمة الخوف لهم

وتوقع الموت فى كل لحظة.. ويصبح المخيم فيما بعد ساحة للحركة النفسية الهادرة ومتكئا للنفس فى انطلاقاتها عبر الزمان والمكان.. وتضع الكاتبة - موضوعيا - يدها على الجو المنفتح السائد فى المخيم.. مكان بلا حجاب تتكون فيه محتويات الخجل الأنثوى وتتحدد فيه مكونات الأجساد عبر مداخل الخيام.. ولأن المكان، بتوالى المعاناة، وبتواصل كشف المستور، أفقد الذات حساسيتها تجاه القيم والموروثات فإن البنات «يحسسن بالخجل ولا الخوف.. وأصبح سيان أن يشعلن المصابيح أو لا يشعلنها.. وقد ألفن احتكاك أجسادهن بالأشياء والأشخاص» (٣٦).

وصباح من أسرة فقيرة يعمل أبوها خبازا.. وتساعده أمها فى تدبير شئون الحياة. وكانت السويس هى الملاذ.. وبدا من خلال النص أن ثمة توازيا بين الأم والبنت.. هذا التوازى الذى يشع أحيانا فى داخل الذات المتصارعة بظلال من التعارض «أشياؤك لا تمت لأشيائى يا أمى وأفكارك لم تمتد إلى.. لا تصل إلى أنفاسى»(٣٧).

لقد مرت الأم بتجربة أثرت على كيانها كله.. أن الوضع المتدنى للأسرة يصنع بالذوات جروحا لا تندمل، تظل تصاحبها حتى تقضى عليها.. لقد فرت من بيئتها، فرت من الظواهرى الذى يعمل لديه أخوها.. الذى لم يحمها ويصن كرامته، فرت هاربة.. ركبت القطار.. وسيلة الحزن ورمز الفراق والتشتت فى العمل. وفيه قابلت الخباز، مد لها يده «عندما أفقت وجدت نفسى فى

القطار ممدة أمامك. كنت تبتسم لى وأنت تمد يدك بأرغفة الخبز وتقول لى كلى أنت جائعة»(٣٨).

وتتعرض صباح لنفس التجربة من الرجل ذى القبعة.. لقد اغتصبها الرجل فى ظل مطاردة وحشية، واستغلال لظروف الوفاة وأثره عليها.. «أمسك ذراعى وشدنى من تحت ابطى وألصقنى به ودفعنى إلى الأرض.. وارتخت ذراعاى»(٣٩).

لقد ظل الرجل ذو القبعة يحمل عبء التفتت الذى أصاب البنت.. ودفعها إلى الهروب واجتياز المعابر.. كما كان الظواهرى سببا فى انسحاق الأم وذلتها.. ولقد بدا فى النص كما لو أن الأم والبنت قد تبادلتا الدور والمأساة والمهانة.

ومن خلال النص ندرك هذا التفتح الحسى حول العلاقة بين الرجل والمرأة. لقد ملأها هوس حسى وانفتحت دهشة ورغبة وخوفا على هذا العالم، وكأنها كانت تعيش حربا ذاتية فى مواجهة تلك العلائق.. والسرير النحاسى ذو الأعمدة، والفراغ تحته الذى يشملها يأخذ من تفكيرها مساحة عريضة.. وهو فى المستوى العميق نقد للوضع البيئى وللعوز المادى والروحى أيضا. إنها إذن ابنة عالم منشرخ.. وزادتها الحرب الفعلية انشراخا واتساعا. «تصعد سرير الأعمدة النحاسية لتنبطح فوق أمى وقبل أن ينطفئ المسراج الذى يلقى بظله الضعيف والأخير عليكما وعلى السرير النحاسى لم أكن أحظى منك بنظرة تلقيها على عينى المتورمة»(٤٠). وهى لا تنسى أبدا البصقات التى يرمى بها فى لحظات الهوى الحميم.

وتقول فى موقف آخر: «كانت مضاجعتك يا أبى فوق سرير الأعمدة النحاسية كثيرة كثيرة، ولكنها كانت غير مجدية.. وتنسى يا أبى أننى إحدى مضاجعاتك».. ولقد بدا فى داخل الذات وفى مسارب اللغة فى النص أن ثمة عداء بين البنت والأب.. كادت تنكره فى المستشفى، وتوجهت إلى أمها بالتعنيف - حديث الذات بالطبع - حينما أصرت الأم على دفنه فى المدينة.. تلك المدينة التى اغتصبت فيها وهربت ووجدت نفسها فى المخيم.. وكأنها تكرر المأساة «يا أمى أن أبى لم يسمع نبضك، لم يكن غير وهم مرسوم فوق بطنك».. وكيف تفهم البنت هذا الموقف من الأم تجاه الرجل الذى أنقذها بعد مأساة إنسانية مماثلة لمأساتها التى شغلت حيز العمل كله.. كيف تدرك وهى الواقعة فى الألم ،نفسه أنه كان الأمل.. حين كانت الدنيا مغلقة. فى مونولوج الأم بعد وفاة الزوج تناجيه بضمير الخطاب ،هذا الضمير الذى يمثل الذات شاخصة تتلقى الحديث وتعيه وتشارك المتحدث وعيه بمفردات التاريخ الخاص.. وهو نوع من المونولج الداخلى الذى يكشف عن بواطن الذات فى لحظات التأزم.

«كنت فى صحوى وانتظارى أترقب عودتك من الفرن فى المساء.. كنا نجلس على الكرسى الرخامى تحت الأشجار نطالع البواخر الكبيرة والسفن بالعابرة تحت ضوء القمر.. رأيت وجهك وأحسست بالدفء.. أجلستنى بجوار الفرن وتقول لى هذا بيتى وعالمى.. آه لماذا تركتنى»(٤١).

.. ولكن البنت التى هصرتها تجربة التهجير والاغتصاب لاتزال متماسكة، وأن أهالى المخيم قاموا برعايتها.. فى ظل غياب الأم ووفاة الأب.. وضآلة الخال.. «فلم تعد فى وحدة مع نفسها»، ومع أن حياة المخيم تتسم بالمكابدة إلا أنها لا تخلو من البهجة.. حيث يجتمعون فى مناسبات يتحدثون ويسهرون ويغنون ثم يثرثرون، علاقات تتسم بالهوس الحسى.. وتقرر صباح البحث عن خالها.. ومع أن عم كامل يحذرها من الذهاب إلا أنها أصرت «خرجت صباح من بوابة المخيم والريح تدفعها وهى تشق بجسدها موجات الهواء المحملة بالأتربة والرمال وتظهر نجمة على وجه السماء»(٤٢).

وانطلقت وسط المطر.. فى صحبة مراسل حربى وحين تعلم أنه يتجه إلى السويس وقررت أن تمضى إليها.. وتغير منوجهتها. «مدينتى أهم، إن أمى هناك، لم تخرج منها، إنها تبحث عنى، إنها تواصل البحث عنى»(٤٣). ويلوح أمل يتمثل فى الحشود العسكرية وعربات الحرب المتلاحقة.. إنه أمل يكسر دائرة الحزن ويشى بأقواس تشد عينى صباح بألوانها البيضاء والزرقاء والخضراء.

ولعلنا نؤكد أن لملمة الأحداث فى الرواية أمر صعب. فالتجربة فى الرواية ذاتية ولكنها كما يقول د. نعيم عطية فى الدراسة المصاحبة «تنقلنا إلى تجربة تكاد تكون جماعية ونتردى فى محنة الإنسان العربى المعاصر، محنة المخيمات التى تناثرت كالبثور على وجه الطفل وامتدت لتغطى أماكن كثيرة»(٤٤).

التجربة فى الأساس ذاتية، تفيض مع الزمان، والنص يلقى الضوء على عملية التخييل الساخنة. لقد لملمت أشياءها من المؤثرات فى الخارج ودخلت بها إلى الداخل فاهتز يعادل هزة الخارج تماما.. ومن أجل هذا الفيض كان استخدام المونولوج الداخلى كوسيلة ترتبط بالذات فى لحظات التحول والتأزم والتداعى، إذ إنه فى مثل هذا النوع من التعبير «تكاد تمحى المسافة بين المتحدث والمخاطب، ويتحقق لون من الحضور المشترك تتماس فيه المشاعر وتكتمل فى ظله، المشاركة الوجدانية»(٤٥).

وهذا اللون من التعبير الأدبى يعطى للأسلوب أهمية تنبعث من قوة التوتر الدرامى الذى ينشأ بالذهن.. ويمتلئ بحساسية الانطباعية للون والصورة ومناجاة النفس بحيث يقترب من الشعر فى كثافته. وهذا الاختلاط يدفع إلى الغموض، وربما يأتى ذلك فى جزء منه نتيجة ازدحام المخيلة بالأزمنة والأمكنة لضمير الأنا..وهذه الاستخدامات «تعطى إيحاء بحضور المؤلف المستمر وكذا استخدام الطرق الوصفية والتفسيرية على نحو واسع»«٤٦».

ومثل هذه النصوص التى تلجأ إلى هذا اللون من الخطاب الروائى - كما فى روايتنا - معرضة إلى افتقاد الترابط، والميل إلى الاستطراد، والتكرار، وتتحول اللغة إلى المجاز، وتتصف بالتكرار والتضاد والبلاغة.. وهو ما يؤدى إلى نوع من التهويم اللغوى.. وهى عيوب موجودة بدرجة ما فى الرواية.. وهو لا يضفى قيمة على السياق أو البناء.. مهما حاولت المؤلفة الإغراق فى التصوير

التخييلى أوالتركيب الحلمى. تتحدث صباح عن زمن الاغتصاب ومراراته، فتقول: «هأنذا ألقى برصاصاتى وبمسدسى الذى لازمنى طويلا ملتصقا بجسدى.. كنت أمسك به دوما وأنا أطالع سمك فوق لوح أزرق يتأرجح فوق الدخان والدمار.. الخ«٤٧».

ويرفد هذا اللون مخالفة الصورة وإن كانت جميلة للبنية القصصية «أصبح الخوف ثوبا ترتديه، وحذاء يضم قدميها.. يضيق على أعصابها.. كان يركض معها فى المدينة».. وتتحول اللغة، إذا لم يكن هناك وعى بفيوضاتها، عبر المونولوج إلى مجرد هذيان قد يتكرر «أضم كفى فوق المدينة الملتهبة، أبعد كفى عن بعضها، يسرى الدفء سريعا إلى وجهى، أشد طرف ثوبى، أطويه تحت فخذى ألمس المدينة بأصابعى».

وينبه الدكتور نعيم عطية إلى مزالق المونولوج فى الرواية فيرى أن استخدام فواصل أسلوبية تقطع الانثيال يضر باللحظة الكلية.. ويكسر من مفهوم المونولوج.. وأن كلمات مثل أذكر وما يتفرع عنها من دلالات لا تتلاءم مع استخدام المونولوج إذ هو «بعث أو إحياء لحظات معاشة من قبل بحيث لا يستبقى أى فاصل بين هذه اللحظات والراوى». وربما كان فصل الذهاب إلى المستشفى نموذجا للمونولوج الجيد.. وكان إضاءة وفيرة على دواخل الذوات المشاركة فى العمل.. لقد كان محتشدا بما يمثله أيضا من تداخل فى السرد والحوار والسخرية الشفيقة الواشية بحس نقدى لغوى واضح..

الهوامش

(١) قراءة الرواية: د. صلاح رزق، ص ٤٣.
(٢) إشكالية الكتابة، د. محمد الكردى، فصول شتاء ٩٣.
(٣) تحت القبة، فؤاد طلبة، مصر للطباعة ٩٣.
(٤) الرواية ٩٧.
(٥) بناء الرواية، د. عبدالفتاح عثمان، ص ١٢٠.
(٦) الرواية ص ٤١.
(٧) الرواية ص ٤٤.
(٨) الرواية ص ٤٦.
(٩) الرواية ص ٩٩.
(١٠) النقد الأدبى. د. غنيمى هلال ٥٨٧.
(١١) الرواية، انظر ص ١٣، ١٤، ٧٦، ٧٧، ٣٨، ٣٩..
(١٢) روح هائمة. سعيد رمضان على ١٩٩١ ميدلايت.
(١٣) الرواية ص ٥٦.
(١٤) الرواية ص ٦٣.
(١٥) الرواية ص ٦٦.
(١٦) الرواية ص ٩٠.
(١٧) الرواية ص ١٢١.
(١٨) الرواية ص ١٢٤.
(١٩) الرواية ص ١٦٠.
(٢٠) اتجاهات الرواية د. شفيع السيد ٦٥.
(٢١) أنا وقطتى والحرب، ميرفت إدريس، مدبولى الصغير ص ٩٣.
(٢٣) راجع أعمال محمد الراوى ومحمد عبدالله عيسى.. كنموذج..
(٢٤) الرواية ص ٣٣.
(٢٥) الرواية ص ٥٦.
(٢٦) الرواية ص ١١١.
(٢٧) الرواية ص ١٣٦.
(٢٨) الرواية ص ١٤٣.
(٢٩) نقد الرواية، د. نبيلة إبراهيم ص ٣٤.

(٣٠) الرواية ص ٦٢.
(٣١) الرواية ص ٧١.
(٣٢) انظر صفحات ٢٨، ٣٠، ٣٣، ٤٠، ٤١، ٦٨، ٧٧، ٧٨، ٨١، ٨٢، ١٢٥...
(٣٣) الرواية ص ٨٤/٨٥.
(٣٤) انظر كتاب تاريخ الرواية الحديثة، البيريس.
(٣٥) صباح فى المخيم. سناء فرج، إشراقات أدبية عدد ٩١.
(٣٦) الرواية؟
(٣٧) الرواية ص ١٧.
(٣٨) الرواية ص ٣٤.
(٣٩) الرواية ص ٣٩/ ٤٠.
(٤٠) الرواية ص ١٩.
(٤١) الرواية ص ٣٤/ ٣٥.
(٤٢) الرواية ص ٧٩.
(٤٣) الرواية ص ٨٦.
(٤٤) الدراسة، ص ٩٠.
(٤٥) قراءة الرواية د. صلاح رزق ص ٦٦.
(٤٦) تيار الوعى. د. محمود الربيعى ص ٤٩.
(٤٧) الرواية ص ٤٩.

سيرة الإمام عابد

صفوت القاضي

• سيــرة الإمام عابـد •

ـ١ـ

هذه الرواية:

مع أن الواقع بانفساحه وتنوعه يعطى ثراء للعمل الأدبى إلا أن الكاتب أحيانا يلجأ إلى الإفادة الأسطورية أو محاولة بناء نص يتسم بالأسطورية. والسبب فى ذلك ناتج عن أن الأسطورة تساعد فى كشف الرؤية الإنسانية للواقع.. فهى تعطيه المعنى العميق وتضيف إليه ثراء الدلالة.. وتلونه بظلال من السحرية ذات الطابع الغرائبى المدهش.. ومن ثم يضحى التلازم قائمًا بين الواقع والأسطورة.. وتتحول الشخصية فى العمل الأدبى إلى عالم يتمدد ويتجاوز المألوف ويتحرك وفق معطيات لها غرابتها واختراقها، ومن ثم يصبح الشكل ـ الضخامة مرتبطا بالأداة ـ القوة، وسيلة إلى الفعل/ الحق. ثم فيما بعد يأتى رمز المخلص الذى يملأ الأرض

عــدلا .. وتتـجلى هـذه المعـانـى فى الـروايات ذات الطـابع الدينى أو الصـوفى حيث تتعددالرؤى تجـاه الذات وتتباين وجهات النظر حـول الفـعل المدهش، ثم تتحـدد الرؤيـة عبـر التسليم والانقـيـاد أو نحـو التحرر والانطلاق.

ومثل هذا النوع من الكتابة التى يلجأ إلى الإفادة الأسطورية فى الذات أو التركيب الدلالى، أو التضمين الرمزى لمفردات بعينها إنما تسـعى إلى عـالم فنى مـتـواز ومـتـقـاطع تمـتـزج مـع الواقـع المشــهـود «تختلط فيها حدود الممكن والمستحيل وتمتزج فيه مستويات الخيال بالواقـع، ويصـبـح الـعـمل بأكـمـله اسـتـعـارة كـبـرى تكشـف عن دلالة أساسية».

والرواية التى نحن بصـدد الحـديث عنها تحـاول أن تثـيـر فـينا الشــعـور بالحس الأسطورى. فــمع أن الأحــداث والمواقف ووقــائع الروايـة ذات بعـد واقـعـى إلا أن الرواية سـعـت إلى امـتـزاج الـواقع بظلال أسطورية عبـر تحريك الخيـال الشعبى، واتخذ الكاتب سمت «الراوى» المنفـصل عن وقـائع الـنص، مع أن له سطوته وتحكمـه فى الوقت ذاته. وانطلاقـا من ذلك فـإنه اخـتـار للعـمل شكله البنـائى الخـاص به ولغته ذات الطـابع التراثى لتتلاءم مع وجهـة النظر التى ارتضاها والتوجه الدلالى الذى يقصد إليه قصدا.

وتجلت رؤية الكاتب فى نظره ورسـمـه للشـخـصـيـة الرئيسـيـة، إذ أعطى للشخصية العمق الإنسـانى والنفاذ القيمى ووصل فى تحديد سـماتها الشكلية والخلقيـة إلى النقطة العليا مما جعلها تقترب من

المجـال الأسطورى فى بعـده الأقـصى حـيث وشت بكل عطاءات الخير، وحملت رمز الفداء وأشاعت البحث عن العدل.

وهذا الإنسان الذى تلبس معنى الخير المطلق تحول إلى نموذج نفتقد تواجده فى الواقع المشهود.. وتلك الإيجابية المتواصلة تفقد الذات حيويتها ووهجها الفنى أيضا.

فى رواية «سيرة عابد بن عبدالسلام.. تتوالى الأساطير حول سلوك الولى.. وهو موروث شعبى قديم له جذوره الضاربة فى فترات زمانية ساد فيها الحس الدينى الغيبى، وحمل الخيال «الولى» رمز الفداء والخلاص إزاء قسوة الواقع وقمع الولاة. وبدأ الحس الشعبى الأسطورى منذ سطور الرواية الأولى.. ووشت غرائبية السلوك بإمكانية تجاوز الواقع وتحقيق المحال وتعددت احتمالات التوصيف. فهو شرب من البحر وهو نائم، وإذا تريض «تفر الضوارى ويأنس إليه المستضعفون من الأغنام» تهرب منه الأفاعى وتلتمس التماسيح لها طريقا مغايرا.. فى الثانية عشرة من عمره أدار الساقية بذراعيه، وفى السادسة عشرة حمل حجرالطاحونة الضخم وفى التاسعة عشرة رفع الثور وأطبق على رقبته..

لقد جمع «الرجل» الخارق بين روحانية لها إشعاعها النفاذ وقوة مبكرة خرقت المألوف مما أثار المخيلة الشعبية فى إضفاء ظلال من الأسطورية على شخصية «عابد».

وتناميا مع هذا الخيال تعددت الروايات الخاصة بالنشأة، وهو تعدد يضفى على الشخصية بعدا غرائبيا متواصلا.. فمن قائل «التقطه بعض السيارة من قاع البئر» أو «وجدوه طافيا على لوح من أخشاب لا وجود لها فى تلك المناطق».

لقد صنع الكاتب البطل هالة أسطورية صنعتها المخيلة الشعبية، وأبان عن المعنى العميق الذى يحتوى النص من خلال العبارة التالية «تفر الضوارى ويأنس إليه المستضعفون من الأغنام».. لقد حفلت العبارة بالدلالة المقصودة ووشت بالثنائية التى تحكم العمل كله.. الظلم/ العدل. الضوارى/ المستضعفون.. لقد أباحت الألفاظ بالدلالة. فالضوارى تكشف عن التوحش والعنف والدموية وهى ظلالات توحى بالطغاة وما يتسمون به من قمع وظلم.. كما تبوح كلمة «المستضعفون» بطرف الثنائية: الفقراء وأصحاب الحاجة وفاقدى الشرعية فى الحرية والتعبير.. ولقد كرست كلمة «الأغنام» المعنى.. بما تمثله من الانقياد فى شكل الدليل.. وارتفعت الدلالة بكلمة «يأنس» حيث تكشف عن الجانب الذى يقف فيه عابد ومع من.. وبرز التناقض بين نفرويأنس ليؤكد على عنصر الفعل المؤثر فى جدل الثنائية بمايزيح محور القمع والطغيان فيحل الأنس والإيناس والسكينة. ويصبح آلة الإنسان إلى تحقيق الإيناس والسكينة هو القرب من الله والتمسك بتعاليمه،والوقوف مع الفقراء.

-٢-

كفل الشيخ الزاهد «عبدالسلام» الطفل الرضيع، وتغيرت أحواله بكفالته له وظهرت علامات الولاية. فأحس الشيخ «بتيار من السكينة يغمره لم يألفه من قبل» وكان وهو يرنو إلى الرضيع تجتذبه «عينا الرضيع الباسمتان فلم يستطع لعينيه تحويلا».. لقد جيء بالطفل إليه.. فرعاه وارتضاه ولدا وسماه «عابد».. وسعى بعد ذلك إلى الزواج بامرأة ترعاه وتدبر له شئونه.

وتجاوز الصغير عابد أزمته الأولى حين رفض الذهاب إلى معلمه الشيخ بعد أن عايره الأطفال بأمه التى وصفوها بالزانية. واستل والده الغضب منه وتعهده بالرعاية وحذره من شياطين الإنس وطالبه بالصبر والصلاة..

وعالجت الرواية مواقف متعددة برزت فيها قوة عابد البدنية وصلابته وشدة حرصه على مواجهة الظلم واستعادة حقوق المستضعفين من الظلمة الطغاة.. ولقد واجه الطاغية إبراهيم الزهيرى وطالبه برد ما اغتصبه من أرض الشيخ مسعود وداره.

لقد وقف عابد فى طرف المعادلة الحق والعدل، فى حين وقف الزهيرى فى الطرف الآخر.. السلطان والظلم.. إن حقول الدلالة التى تتصاحب مع لفظ الحق/ العدل، ترسخ قيما فى الجمال والحرية والسكينة، كما أن كلمة السلطان يتداعى معها - غالبا - القهر والقمع والتوحش - إنها ثنائية أبدية تعددت صياغتها توقا إلى توصيف العلاقة بين طرفى المعادلة وتجاوز حدتها وتطرفها..

فى مواجهة حادة بينهما قال الزهيرى: «إنى أملك الأرض ومن عليها.. ما أشاء يكون وما أريده رهن إشارتى». إن العبارة تكشف عن السلوك المتوحش الذى يتسم به الزهيرى.. ووصل الغباء العقلى عنده أن تصبح مشيئته فوق كل مشيئة ومن ثم يتعالى بالموقف إلى حد الخوض فيما لا يجب أن يخاض فيه.. لكن متى كان الطاغية واعيا بالفعل والقول فيما لا يجب أن يخاض فيه.. لكن متى كان الطاغية واعيا بالفعل والقول معا؟ ولم يكن عجيبا أن يقيمه الشيخ تقييما جيدا وساخرا حين قال له: «ويحك يا ابن الزهيرى وهبك الله الأرض والمال والسلطان وسلبك العقل».. أما عابد فقد أبان عن موقف وكان رده واضحا وحاسما: «أنك لا تملك لنفسك شيئا وما تشاء إلا أن يشاء الله.. وقد قلت لك.. إن العدل والرحمة فوق القوة».. وحاول الزهيرى احتواء عابد، وأدرك عابد مقصده ووضح له كثرة المخازى التى يرتكبها أبناؤه ضد البسطاء والضعفاء فهم يبطشون بقوة وبلا رحمة.. لقد أعلنها واضحة.. الرحمة فوق القوة.. إنها مقولة تقليدية أسس عليها الكاتب نصه القصصى.

وعمل عابد مع الزهيرى.. والزهيرى عندما شعر بإدبار الشباب جاء بعروس شابة فاتنة، فزوجاته السابقات لم يعدن يثرن وجدانه. وهذه الزوجة الشابة «جهاد» هى نفسها التى كانت وراء رحيل عابد وهروبه من البلد.. لقد وقعت متأثرة بصورة عابد، صوته وسمته. وصيته، ورائحته العبقة التى تملأ الأثير على حد تعبيرها وتغطى على روائح الياسمين. حاولت أن تستميله، ولم تعدم الأنثى وسيلة.

لقد كان تأثيره عليها بالغا «تسارعت أنفاسها وقد وضعت كفها على فيها كأنما تحبس آهة تكاد تفلت منها.. وتملكت نظرته العابرة من فؤداها واستقرت فى قلبها لا تبرحه».

وقررت جهاد الرحيل إلى زياة الأهل وطلبت أن يكون «عابد» قائد القافلة.

وأدرك عابد أن فى الأمر سرا، وأفضى إلى الشيخ بمخاوفه وربت الشيخ على كتفه قائلا: «هذا قدرك يا ولدى، الله يبتليك بقوتك وجمالك»..

ولعل التعبير يستدعى إفادة تراثية تتصل بشكل ما ببعض الأنبياء..

ويدفع الكاتب بالحدث إلى منحى جديد يعطى له بعدا مؤثرا إذ يرفض عابد إغراء جهاد. «تموج صدرها وهى تميل بجذعها إلى الأمام وومضت عيناها كعين قطة». وتفجر الغضب بداخله وصفعها بقوة وفى ارتطامها كان موتها. وهب الزهيرى طالبا بالثأر مدعيًا أن عابد اغتصب زوجته ثم قتلها.

رحل عابد إلى الوادى الشرقى مطاردًا من الشرطة والزهايرة معا.. وهناك قابل الشيخ فخر الدين. وأمنه الشيخ وأسماه نورالدين أيوب، وتزوج من إحدى ابنتيه واستقر مقامه فى المكان، وبدأ يؤم الناس فى الصلاة وتحمل مسئولية عمله هذا باقتدار وحب. حين تناهى الخبر إلى الزهيرى علق ساخرا: «تخفى فى زى الشيوخ». ورصد جماعة الزهيرى البيت وأشعلوا فيه النار. ومات

الشيخ والزوجة والابن.. ويبقى وحيدا محزونا. وكان للحادثة أثرها على قلوب الناس. وخشى إمام البلدة أن يجنح عابد إلى الإساءة وأن يأخذه الغضب إلى التنكيل بالآخرين، وهو الذى هيأه إلى أن يفعل الخير ويحقق العدل ويبتعد عن الظلم..

«قال الإمام: إنهم شهداء يا ولدى.

- أحرقوا الزوجة والابن!

عاد الإمام يقول فى إيمان عميق:

- هم شهداء يا ولدى..

قال عابد: وعلىَّ الثأر يا مولاى.

والحوار يضيف بعدا جديدا إلى الشخصية المحورية، إنه بعد الرعاية والتربية وحسن الضيافة التى قام بها مؤدبوه وشيوخه.. إنهم يعدونه لأن يكون مخلصا، والمخلص يجب أن يتعالى على الذات من أجل المجموع، وأن يئد هواجس النفس فى سبيل إعلاء القيمة وترسيخ الحق. ومن ثم حرص الإمام على أن يذكره بالعدل والبعد عن الغضب «أموقن أنك ستقيم العدل؟ ألن تطغى قوتك على الحق فتزهق أرواحا بريئة».

وبدأت رحلة المطاردة والصراع من جديد. لقد علم أن الزهيرى رحل إلى القاهرة خوفا من ثار عابد.. وها هو يرحل إلى القاهرة ويستقر فيها .. آملاً أن يعثر على ضالته. إنه الآن المطارِد (بكسر الراء).

وفى القاهرة صورت الرواية عالم «الفتونة».. وهو عالم متأثر بما قدمه نجيب محفوظ فى هذا المجال. وكان الحى الذى قدم إليه واقعا تحت سيطرة المعلم فاروق الصياد.. ولقد وصل إلى «الفتونة» بعد صراع طويل.. وفى هذا الجو تتنوع التوجهات وتتشابك الأمزجة وتتسيد القوة وحسن المبادرة. ومع ذلك فهو لايفتقد العقل الواعى والحكمة الصائبة. لقد اختار الصياد الكبير عثمان فضالى خليفة له فى المعلمة..

وبادر عثمان «بتحويل الدار الكبيرة التى شيدها برهان إلى مأوى وسكن لطلاب العلم والدراسة بالأزهر». ولكن فاروق الصياد يعترض ويحرق هو وأعوانه تكية عثمان ويقتله، وينصب من نفسه خليفة «وجرت أعمال البطش والتنكيل بأعوان فضالى، حتى دانت له السيطرة، وأخضع الحى لسطوته».

ولقد استقبلت هذه الدار المحترقة «عابد». وكان المكان شاهدًا على الحريق الذى أصابه. (وشد ما أدهشه تلك الدار الرحبة بغرفها المتعدد، وقاعاتها).

والتقى بالمعلم فاروق وأخذ منه الإذن بالإقامة. وبدأ عابد يقوم برحلات استكشافية للتعرف على الأحياء. وتزوج من زبيدة الفتاة الجميلة التى أثرت فيه منذ أن أطلت عليه بوجهها الصبوح وعينيها «الدعجاوين» «وسهر الحى حتى الصباح ابتهاجا بزفاف زبيدة من عابد بن عبدالسلام».

ولم يسلم عابد من مكائد الزهيرى، فلقد اتصل بفتوة السبتية وألبه عليه وأثار فيه الرغبة فى المنازلة وتقديم الولاء، كما أنه على دراية بما حدث له. والتقى عابد «بالفتوة». وتم العراك. واجتاحه الغضب «وانفجر بركان الغضب المدمر يكتسح كل شىء أمامه. وراح النبوت يطيح بكل ما يلقاه فى طريقه». وألحق بدار الزهيرى الخراب ومارس قوته بعنف وبلا رحمة.

ولقد أدركت زوجته بهاجس خفى أنها مقدمة على تحولات قد لا تكون فى صالحها فهى تفهم قانون «الفتونة» وما يئول إلى المعلم الجديد من ميراث القديم.. ومن ثم عكس الحوار ما يعتمل فى داخلها وما تخشى منه، وما لا تود أن تراه من عابد.

- «عهدى بك لا تتعرض للنساء.

غشيه حزن قاتم وهو يتمتم:

- أعمانى الغضب.

قالت فى صراحة مؤلمة:

- بل أعمتك قوتك».

ويذكرنا الحوار بما دار بين الإمام وبين عابد حين رأى فيه غضبة شرسة ورغبة جامحة فى الانتقام والثأر. وأكد الإمام له خوفه من أن يلحق الأذى بمن لا يستحق «أخشى أن تأخذ بريئا بما اقترفه الغير»، وهتف الإمام محذرا من تلك القوة الغاشمة، ذلك

لأن القوة إن لم تتحصن بالحكمة تصبح آلة للبطش وللقمع، ومن ثم يتساوى الفعل مع أساليب الطغاة فى الحكم وقمع الناس.

«أتريد أن تكون جبارا فى الأرض».

ولم يكن غريبا على السياق الروائى أن يتجلى له شبح يخبره أنه رسول من الإمام وأنه يقرئه السلام.. واحتار فى الأمر وخشى أن يغضب منه الإمام ويتصور أنه نسى العهد والميثاق وأن القوة الغاشمة أخذت منه الحكمة والموعظة الحسنة..

والتقت القوة بالحكمة فى حوار يتسم بالدهشة والتساؤل.

- (الإمام يطالبنى بالعهد!

همس الشيخ كمن يحدث نفسه:

- الإمام يحلم بالخلفاء!

تساءل عابد:

- ألسنا أولى بالخلافة؟

أجاب الشيخ رفاعى

- أمانة لا يقوى عليها هذا الزمان الردىء».

هذا الجدل قائم حول تحقيق المثال وارتباطه بالزمان.. وهو نوع من التصور يهدف إلى إقامة مجتمع دينى يتماثل مع بداية تأسيس المجتمع الإسلامى.. ومن ثم يظل التصور حلما يداعب الذاكرة بتداعياتها، لأن الزمان ردىء، وتيارات التحديث حفرت أخاديد فى

مساحة الفكر تستدعى آلية جديدة للمواءمة بين الحلم وتصور تحقيقه..

وكان لابد - من تحقيق هذا الحلم من وجهة نظره - أن يواجه الطغيان ممثلا فى فاروق الصياد. لقد اعترض الصياد على عابد ارتياده للمساجد ولقاءاته بالناس فى الزاوية والتكية وحديثه عن الحق والعدل.

ولم يقو عابد على سماع حديث الرجل وهو يدعى الولاية على الجميع دنيا وسلوكا وحياة.. «ولايتى عليهم حتى فى أحضان نسائهم».

ويلتحم العملاقان فى صراع دموى ويسقط الصياد «على الأرض مهشما بلا حراك». وتوافد البشر لتقديم فروض الطاعة.

فى هذا الموقف يحدد عابد توجهه، وتحدد الرواية فى تعبير مباشر - لا يساعد عليه السياق - الفكر الدينى الذى يسعى إليه الرجل وكأنما يحقق الحلم بالزمان القديم، وجاءت الصياغة ذات طابع تراثى فى التركيب والدلالة.

«طلب الاجتماع بهم فى الجامع الكبير وعقب الصلاة رقى المنبر وقال:

جئتمونى طائعين، خير من أن آتيكم غازيا.. وإن لم تأتونى أعزة لجئت بكم أذلة».

لقد رفض الفتونة وأكد أنه سيف الإسلام.. ولكنه فى الحقيقة لم يتخلص بعد من فتنة القوة وما يصاحبها من غضب، وقمع،

وظلم. وكان التعبير واشيا بذلك حين أكد على الغزو، والذلة فهما مظهران للقوة الغاشمة، ولم يخفف من قسوة الدلالة بالحديث عن سيف الإسلام خاصة، وأنه كذات لم تكن خالصة فى التوجه الدينى، ولم تبحر فى هذا العالم بما يجعلها قدوة ومثالا يحتذى فى المجاهدة، والموعظة الحسنة..

وأثار الرجل حقد الرجال.. وشعروا بأنه يمثل خطرا عليهم، فالأولاد يتمثلون به والنساء يحلمن به ولامفر من التخلص منه، وكان الزهيرى وراء هذه المؤامرة، ونجحوا فى التخلص منه.. وانتهت الرواية بما بدأت به.. إشارة إلى الغرائب المدهشة، فالبعض يؤكد أنه رأى «عابد» مع أنه مات ودفن من زمن..

وسيطرت فكرة تواجده على المخيلة الشعبية حتى زاحمت الوجدان.. ورفد هذا المعنى مفردات لها طابع الإدهاش مثل العثور على شيخ الحارة الذى ساهم فى المؤامرة مشنوقا فى غرفته، وجنون الزهيرى الذى أسلمه إلى النيل غرقا. بل أكد الشيخ نفسه هذا الهاجس حين اعترضه بعد صلاة الفجر.. «هتف الشيخ من أعماقه غير مصدق: . أنت: هل عدت حقا».

•٣•

تميزت الرواية بنقلاتها السريعة فى الأحداث. وخلقت تلك الحركة السريعة جوا مليئا بالحيوية، وحققت قدرا كبيرا من اختزال التفاصيل ووضعت القارئ فى مسار الحدث ومفرداته. كما

حرصت الرواية على ربط الحدث بالشخصية المحورية مما ساهم فى تحول الذات وتطور الحدث ووضع الشخصيات الأخرى فى مركزه. ولعل سببية الحدث الخارجى - فيما يتصل بعابد - والداخلى بالنسبة للشخصيات الأخرى وراء درجات التحول.. ومن ثم تتحول الحركة إلى نمط آلى يفتقد الوهج والقلق واحتدام الصراع المتوتر، وتصبح الذات فى مثل هذه الحالة كالقطار الذى يسير على القضبان لا يتخطاها أو يحيد عنها.. «وعابد» نموذج لهذه الآلية الجامدة.. مع أنه محور العمل كله. إنها شخصية جاهزة، اختزل الكاتب حياتها،وتخطى فترات التوتر، وأغلق منطقة الوجدان تماما، حتى فى مجال «التعبد» كان آليا خاليا من نفاذ البصيرة وجمال الأداء.. لقد رصدالكاتب شخصيته من الخارج فبدا للقارئ شخصية زاعقة خالية من الإقناع. ومع أن الكاتب يريد أن يضفى على عابد صفات الفروسية فيأخذ من الأغنياء ويعطى للفقراء، ويعيد الحق المغتصب إلى أهله، إلا أن المواقف القصصية - موقفه من الزهيرى مثلا - تفتقد الصدق وتشعرنا بافتعال مقصود. وكيف لطاغ عات فرض القمع واغتصب الحق وأذل الرقاب، كيف يتراخى ويسلم لعابد بكل ما طلبه منه لمجرد أنه شد قبضته وأحكم مقود الدابة وبدت قوته واضحة؟.. أين الوسائل الدفاعية التى يلجأ إليها البشر فى مثل هذه المواقف.. كيف يتخلون عن تاريخهم ووجودهم بهذه البساطة.. ولعل السبب فى ذلك مرجعه إلى تلك الهالة التى رسمها الكاتب للبطل وتفرده فى كل موقف..

ومن ثم فلقد جاءت شخصياته - غالبا - جاهزة وفق انتقائه. إن هذا الطاغى - قبل أن تتعقد الأحداث - لم نعرف له موقفا قصصيا واحداً طغى فيه اللهم إلا كلاما مرسلا عن اغتصاب الحقوق. وذلك يؤثر على القارئ سلبا؛ إذ لم يحس بموقف واحد يتسم بالقمع إلا فى بعض مواقف الفصل الثانى الذى يتناول عالم «الفتونة».

ولعل الشخصيات النسائية - جهاد - زبيدة - تكشف عن الوجدان المحرك والفاعل، وتعرى سرائر النفوس.. إنها ذوات تحمل صراعها معها..

لقد أحبت جهاد «عابد» المتمنع واحتالت عليه، وانقادت وراء الشكل الخارجى الضخامة/ القوة. «جلست جهاد ترمق العملاق الماثل أمامها شاخصا ببصره إلى لا شىء. أحست بغريزة الأنثى أنه يتحاشى النظر إلى عينيها، راحت تتجول بناظريها فى قسمات وجهه فى انتشاء وتلذذ».. وحين أحبت سعت إلى اللقاء به، وفرضت مطلبها على زوجها الزهيرى، وماتت به، وكان موتها بمثابة بؤرة الحدث المركزية، وسببا فى الرحيل والمطاردة.

ومع أن الكاتب حريص على المثالية والفروسية بالنسبة للبطل إلا أن الرواية غافلته بحكم سطوة المنطق الفنى وأظهرت نقطة ضعف وحيدة مرت به. وفجرتها زوجة الصياد.. وأحدثت بذلك توترا وجدانيا صاحب زوجته زبيدة.. وذلك الضعف البشرى تجاه الجمال أمر فطرى. حين جاءته بعد وفاة زوجها المعلم الصياد رأى

فيها جمالا نادرا فهتف قلبه سبحان الله «أشاح بوجهه بعيدا وهو ينفض عنه الضعف المفاجئ الذى تسلل إلى قلبه واستعاذ بالله من الشيطان الرجيم».. لقد أقلقه أن يتأثر بالجمال، وشغله أن ينظر إليها جميلة فى بهائها، فاستعاذ بالله، وهو نفسه - وتلك مفارقة فى السلوك - كان يقابل زبيدة فى الميدان قبل أن يتزوجها، ربما كانت - وهى المحبة - تسعى إلى ذلك سعيًا إلا أنهما تقابلا.. ثم تزوجا..

ولقد جرى الكاتب وراء عبارات تراثية أفاد منها وجدل من دلالاتها معنى غريبا عن السياق. وهذا الولع البلاغى والتراثى وراء المعنى المباشر الذى لا يتحمله النص، فعبارته التى قالها للرجال الذين قدموا لتقديم فروض الولاء «جئتمونى طائعين، خير من أن آتيكم غازيا..» تشى بالقصد الفكرى عند الكاتب، وهو قصد مقحم على متن الرواية. فلا القوم كفار، ولا عابد مخول له هذا الفعل ولا الأداء اللغوى التراثى يقنعنا بالدلالة. لقد جاء تراثيا مفارقا لطبيعة القولى الروائى..

ويتشابه هذا الموقف مع موقف الزهيرى حين قدم إليه حاملا كفنه على رأسه مسلما بالتبعية له وبالخطأ أيضا.. وهو سلوك شعبى موروث فى البيئات الشعبية وربما لايزال متواجدًا بطريقة أو بأخرى فى أطراف الوادى وفى البداوة..

ولننظر إلى الموقف القصصى.

«صاح الرجال فى حماس:

- إن قتلته فهو ثأرك.

قال وهو يربت على كتف الزهيري بالسيف:

- قم فقد عفوت عنك.

قام الرجل غير مصدق، على حين تعالى الهتاف والتهليل بحياة الإمام العادل».

لقد أتى الكاتب بالموقف ليسجل عبارة (الإمام العادل)، وهى كلمة كبيرة على السياق وعلى حركة الرجل نفسها، فليس فى النص ما يشير إلي العدل الحقيقي الذى يشيع بين الناس عبر مواقف وأحداث وشخوص، بحيث يعطي لعابد هذا التواجد الروحي المستمر، ويجعل منه إماما عادلا.. إن مجرد الصفح، أو التنازل عن حق لا يؤسس لصفة العدل. فقضية العدل فى الفكر الإسلامى قضية محورية ولا تؤخذ بهذا التسطيح..

لقد «الملم» الكاتب لعابد صفات طوقه بها فأفقده الصدق وحوله إلى نمط آلى.

لقد أضفى صفات القوة والضخامة على «عابد» كما وصفه بالجمال «الله يبتليك بقوتك وجمالك»، وهما صفتان تحملان الإغراء بالسقوط التراجيدى. ولكنه لم يستفد جيدا من هذا الجانب. كما وضح تأثره فى جانب عام من حياة موسى عليه السلام.. وهو تأثر جيد لاح مستترا، فموسى عليه السلام قوى وأمين وعفيف، قتل المصرى وهرب، واجه الطغيان، ولجأ إلى شعيب وتزوج إحدى ابنتيه.. وعابد قوى يبتعد عن الإثم، واجه الطغيان، وقتل، وهرب، وتزوج إحدى ابنتى الشيخ.. تلك الإشارة واجبة لبيان

التأثر بالشخصيات الكبرى فى التاريخ، وإن جاء تأثره هامشيًا، مثلما جاء تأثره الواضح بنجيب محفوظ.. فى تصويره عالم الحارات والفتونة.. لقد جرى وراء سياق «الحرافيش» فى مقولتها الأساسية وهى امتزاج القوة البشرية بالقوى الإعجازية. ولقد كان الحلم إشارة إلى الفعل، أو الرحيل كما حكمها أيضا القيم والمثل المتعالية على الزمان والمكان.. و«عابد» فيه هذه السمات، القوة، والروحية، ورؤيته للإمام فى الحلم، أو كالشبح بفعل ما.... إنه يذكرنا بعاشور.. عندما رأى الشيخ زيدان فى الحلم موحيا إليه بالرحيل..

هذا التأسى فى البناء يرفده قدرة واضحة لدى الكاتب تتمثل فى الحوار.. لقد تسيد الحوار متن العمل الروائى كله.. وبه اختزل الزمان والمواقف، وطور الحدث، ودفع الشخصيات إلى مناطق التحول، وكشف العمق الوجدانى المستتر، وتميز بالإيجاز، ودل على الشخصية، وأشاع الحركة، وسرعة التنقل، ولقد نما الحوار فأضفى على العمل كله حيوية «وكما نما الحوار، وقوى الحدث كشف ذلك عن حركة تقدمية فى الزمن وكشف للشخصية». وهذه القدرة الحوارية أهدرت فى هذا العمل الروائى الذى جعل الكاتب من بطله نموذجًا آليا للفكرة التى يقصدها.

ولغة العمل رصينة وقوية، والتركيب فى الحوار يذكرنا بحواريات النصوص الإخبارية فى التراث العربى القديم.

«همس عابد وقد أغرورقت عيناه:

- لك الله يا مولاى.. لك الله - الخ»..

ونادرا ما تطول الجملة الحوارية، وإذا طالت مالت إلى المباشرة «إن أعداء الإسلام يتربصون بنا .. الخ».. كما أن الأخطاء النحوية قليلة ومتكررة خاصة فيما يتصل بتراكيب الاستفهام المنفى..

وهى أمور سيتلافاها الكاتب بحكم أن العمل الذى أمامنا يكشف عن موهبة فى القص الروائى وقدرة تعبيرية واضحة.

القسـم الثـانى

• حــول الروايــة • مقاربــات نقــدية

النمـوذج.. والأداة

قــــراءة فـى روايـــة
جـذور فى الهـواء
لـثروت أباظـة

أعدّت قراءة رواية «جذور فى الهواء..» للروائى الكبير ثروت أباظة فاستوقفنى نموذج أدبى فذ يوحى بفكر عميق وراسخ تجاه الواقع وتحولاته، وتتعجب كيف التقط الكاتب هذا النموذج بهذا الوعى والصدق معًا.. ودعا إلى البحث عن قيمة مفتقدة هى الطهارة والصدق مع الذات، وإدانة لنوع من الفكر الجانح الذي هو نتاج للاستبداد السياسى.. فكر لا يضرب بجذوره فى أرض صلبة تحميه من العواصف، وتجعله يتأبى على العنف، فيمكث فى الأرض يرتوى من عصارتها فيزدهى ويتألق.. بل هو منبت لا أصل له ولا أساس يرتكن إليه.. يذوى ويجف لهبَّه من ريح، أو قبضة من يد قاسية..

والنموذج الإنسانى.. فى الرواية.. اتخذ النفاق والمداهنة سبيلا إلى الأضواء والوجاهة الاجتماعية، والبحث عن دور فى مؤسسات الدولة.. وتتعجب .. مرة أخرى.. كيف تتوالد النماذج السّيئة وتتكاثر ثم تسود الحياة وتقدّم.. تبعًا لذلك.. سلوكًا شائنًا يعود على الوطن بضرر كثير..

وتظل الوسائل غير المشروعة هى الأداة لارتكاب الموبقات فى حق الوطن والذات معًا.. ويصبح الضرر فادحًا مما يفعله هؤلاء الذين يساهمون فى صياغة الوجدان، ويهيئون العقول لقُبول الفكر الذى يروجون له.. بالأجر، والمال، واقتناص الوجاهة، والمكانة السياسية.

وأيمن ربيع حجاج.. هو هذا النموذج الذى رصده الكاتب عام ١٩٧٥، وظل يطالعنا بوجوه متعددة عبر هذه السنوات الطوال.

كان أبوه مدرسًا، لم يكن فقيرًا، ولم يكن غنيًا، قرأ كثيرًا، واتجه إلى كتابة المقالات، ثم إلى الإبداع القصصى. شاب وسيم، حاصل على ليسانس الآداب، ويريد أن يتزوج من تحية ابنة نصريك الملوانى.

وكان بين الأسرتين صداقة سائدة بالرغم من تفاوت المستوى الاجتماعى، واتجه تفكيره إلى الزواج من تحية لتصل به إلى المستوى الذى يبتغيه، فزواجه منها يشعره بامتداد جذوره لتتغرس فى الأرض. ونجح فى خطته حين أصرت البنت على الزواج منه، لحظتها أحس بالطمأنينة، فبعد أن كان نباتًا هشًا على سطح الحياة أصبح شجرة لها أصول ضاربة فى الأرض.

كان الزواج فاتحة خير.. فعمل فى جريدة «الأيام»، وأهدت إليه زوجته سيارة فكفته مشقة المواصلات، وأبقت له بعضا من الكرامة، واقترب بها إلى منطقة الوجاهة الاجتماعية.

ولم يكن غريبًا أن يغتنى والد زوجته، أو أن يكون من وجهاء القوم؛ فهو واحد ممن نجح فى استثمار وظيفته، إذ كان رئيس مجلس إدارة ولم يكن «يترك فرصة تعود عليه شخصيًا بالنفع دون أن ينتهزها..».. وكان معجبًا بما يكتبه زوج ابنته من مقالات فى جريدة الأيام..

ومع هذا الإيناس بالنسب العالى فلقد كان أيمن يشعر بأنه «هباءة هائمة فى دنيا غريبة، تنكره لكنه لا ينكرها»، بل يسعى إليها ويتمسك بها.. وبدأ التأهيل الاجتماعى بالانضمام إلى نادى الصفوة وأصحاب الوجاهة الاجتماعية والوظائف العليا فى الدولة.. وأصبح عضوًا فى نادى الجزيرة...

وتكشفت له بعض الحقائق.. وهاله ما رأى، فلقد كان قادة الاشتراكية فى مصر، وأمناء الاتحاد الاشتراكى ورؤساء مجالس الإدارات.. هم الوجوه الجديدة البارزة فى النادى. وراح يتأملهم.. ويتساءل: أهؤلاء هم زعماء الاشتراكية فى بلدي؟!.. وبدأت خطوته لاختراق السياج واحتوائهم..

وللأسف سيطر مثل هذا النموذج على الحياة السياسية زمنًا طويلاً.. واستمر حتى زمننا الراهن فأحدث خللاً كبيرًا وفراغًا هائلاً.

تكشف الأعمال الأدبية العظيمة عن التحولات التى تطرأ على المجتمع وتضئ - بما تقدمه من فكر ووجدان - الآفاق المعتمة فى

مسيرة الأمة والبشر، وتدين الممارسات التى تعطل المسيرة وتعرّى الذوات البشرية التى تجنح عن الحق والقانون وتتخذ من سلطتهما أداة للقمع، أو المخادعة..

ورواية «جذور فى الهواء» للروائى الكبير ثروت أباظة واحدة من هذه الأعمال الروائية الكبرى التى تنتقد آليات التنظيم فى إفرازاتها التى تتسم بالخلل الشديد فى الفكر والسلوك.

ولعلنا ونحن نلقى الضوء على الشخصية الرئيسية فى الرواية - أيمن حجاج - أن نلفت النظر إلى أن هذا النموذج الروائى لايزال له وجود فى الساحة السياسية والثقافية العامة، وأنه يمارس أفعالاً من شأنها أن تهدر طاقات الأمة وتصيب الأفراد بقدر كبير من اليأس، ولنا أن نأمل أن يتكاتف الشعب.. فى الانتخابات القادمة - فيُزيح من الطريق هؤلاء المنافقين والمتحولين والرابضين على صدر الأمة سنين طويلة.

وأيمن حجاج - النموذج الروائى - اتخذا النفاق وسيلة للاستحواذ والترقى فارتكب أخطاءً فى حق نفسه ومجتمعه.. وتخلى عن مبادئه وراح يدبج مقالات فى مدح الاتحاد الاشتراكى.. وهو النظام الذى ظل يدنيه طويلاً - وتفتحت أمامه الأبواب وأضحى واحدًا من سدنة النظام، وأثرى ثراءً فاحشًا..

وفى ظل هذا الجاه الكاذب والانغماس فى أضواء السلطة وارتياد الأماكن ذات الصفة الطبقية - نادى الجزيرة وغيره - نسى

فى لهاثه هذا أن يهتم بزوجته التى رفعته إلى طبقتها، وانتشلته من حياة الفقر إلى الأضواء.

وفى تطور خطير يفاجأ أيمن حجاج بزوجته فى أحضان أحد أفـراد الشلة فى نادى الجـزيرة، وظل يتـسـاءل لماذا؟ أمن أجل الجنس، أو الحب، أو المال، أو الجاه.. أو للمتعة الخالصة! .. ولم يعثر على إجابة شافية.. إلا حين جاءته يومًا تعتذر وتطلب منه أن يعود وتجيب على تساؤلاته.. بأن الملل كان وراء سقطتها.. حينئذ أسلم لها قياده ومضى معها..

ولقد أحس، وهو يشاهد زوجته فى أحضان الغريب.. أنه شجرة «انخلعت جذورها من أعماق الأرض لتصبح جذورًا من العدم». لكنه راح يبحث عن السبب وراء تلك الخيانة.. وفى سلوك محموم حاول أن يتعرف على سبب الخيانة فاتصل بحميدة صديقته القديمة والتى تيسر أوقات المتعة للآخرين. وطلب منها نوعية معينة من السيدات المحبات لأزواجهن ليعرف سبب الخيانة..

عرف من الأولى سبب الخيانة، فلقد كانت تعانى حرمانًا قويًا نظرًا لما يعانيه زوجها من عجز. وتعرف على سيدة تحب زوجها أشد الحب لكنها تريد أن توفر لبيتها ما يحتاجه.. «فباعت نفسها لزبائن الستّ حميدة»، وأخرى يغيب عنها زوجها ولاتستطيع مجاهدة نفسها فخانت «فهى تحب الحب لذاته ولا يعنيها ألا يغيب عنها زوجها..» والأخيرة كانت مغرمة بالشراء.. لكنه لم يجد عذرًا واحدًا لتحية زوجته فى الخيانة، إلا هذا الملل الذى شعرت به..

لكن الغريب فى الشخصية المخادعة التى باعت المبدأ بالسلطة أنه استمرأ علاقته بحميدة، فكان يرسل لها طالبى وطالبات المتعة نظير مبلغ يتقاضاه، تمامًا مثلما يفعل فى مقالاته، وفى صفحات الإعلان التى يحررها، وفى مدحه الكاذب للسّلطة..

لقد فرط فى مبادئه من أجل المال وكتابة ما لا يؤمن به وتحول فى النهاية إلى قوّاد.. يقول عن نفسه: «كنت قواد رأى قبل أن أكون قواد لذة..» فما الفرق؟

والأعمال الأدبية العظيمة هى التى يتجلى فيها الصدق الموضوعى، ويلوح الفكر الجدلى عبر المواقف راصدًا الشخوص، وقابضًا على حركة التحول، وكاشفا عن علاقات الزيف والمخادعة. وفى «جذور فى الهواء» رواية ثروت أباظة، يتبدى هذا المعنى حين يكثف الفكرة ويجسدها فى هيئة نموذج إنسانى تجسدت فيه هذه المعانى.. وانطلق من نادى الجزيرة يستحوذ على مناطق النفوذ.

كان أيمن حجاج قد تعرف عن طريق ارتياده لنادى الصفوة (الجزيرة) على أنماط من البشر تعكس صورة المجتمع وما جرى له من تحول إلى الأسوأ، ومن من المسئولين جنحوا عن الحق، وخانوا الأمانة.. وفى هذا المكان تتفتح النفوس عن أسرار قد تدخل فى باب المباهاة لكنها تعبر عن النمط المدان.

حين توطدت صلته بالأعضاء انفتحت له الأبواب عن دهاليز معتمة وبدا له أنه لا يكاد يعرف شيئًا «عن المجتمع المصرى الجديد».. واكتشف من خلال الجلسات أنه «من النوع الذي تحب

النساء أن تلقى إليه بأسرارهن»، وعرف نماذج من النساء زوجات لمسئولين فى التنظيم، والإدارة، والاتحاد الاشتراكى، وراح ينظر فى وجوههن ويتعرف على قادة الاشتراكية فى مصر.

وتعرف على ثلاث سيدات الأولى: إلهام عبدالمولى.. زوجة تيسير بك رئيس مجلس إدارة وأمين الاتحاد الاشتراكى - سيدة مجتمع، تحرص على تلميع صورتها كزوجة لمسئول. وساعدته على أن يضيف إلى عمله الأدبى مساهمات فى الإعلانات حتى يكسب المال، ويعقد الصفقات، فى مقابل أن ينشر عنها الأخبار والصور فى جريدته الأيام.

كما تعرف على نعمات «وهى زوجة لنجم فى النظام» ما لبث أن صار أمينا لإحدى الأمانات «الهامة. ومع هذا المنصب الذى يجعله قريبًا من القرار السياسى فإنه عاش حياته كلها خائفًا «فهو يترقب اليوم الذى يترك فيه منصبه فى ذعر واجف هالع». ومن ثم فهو يبذل ما يستطيع ويهدر القيم، ويتغاضى عن المعانى الجميلة فى سبيل أن يبقى فى مكانه المرموق.

وأصبحت حياته كلها معلقة فى منزلته السياسية كأمين للاتحاد الاشتراكى وانعكس هذا الخوف على علاقته بزوجته حتى أنها أصبحت تشعر «أنها تعيش مع رجل نصف مجنون».

أما عزيزة راشد فهى «ذات جمال صارخ باذخ» مع أنها تقترب من الخمسين واستطاع زوجها بالنفاق أن يصل إلى درجة وكيل وزارة، وعقد الصفقات المشبوهة، وتقاضى عمولاته الوفيرة، وحتى

لا ينكشف الأمر كان صهرها يتقاضى عنه قيمة عمولاته. فهو يخشى البطش السياسى.. وكان الظاهر - كما تقول الرواية - أنه صاحب رأى فى البيت والحقيقة «أنها تسحبه من أنفه»..

وهكذا استطاع أيمن حجاج عن طريق هذه العلاقات وعن طريق توطيد الأواصر بين هذه الأسر أن يستثمر ذلك جيدًا من أجل الثراء الشخصى. واستخدم نفوذه لدى الزوجات فتسلل إلى الأزواج واخترق أسيجتهم وحصل منهم على إعلانات لجريدته الأيام بشكل متوالٍ ومنتظم منهم ومن أصدقائهم حتى أحس أنه تجاوز على أن يجلس معهم وهو مطمئن على غده الشخصى، ومركزه القادم.

وجاء التحول الحقيقى فى شخصية أيمن، حين كلفه رئيس التحرير.. وهو الأديب القصاص - أن يحرر مقالات عن الاتحاد الاشتراكى.. ومعلوم أنه يدين الفكر الشمولى وينتقد أساليب الممارسة الجائرة.. لكنه الآن أمام أمر من قيادته فامتثل ودبج المقالات عن الاتحاد الاشتراكى نظامًا وفكرًا وممارسة وضرورة تاريخية، وحصل على المركز والمال معًا - واستمر مدافعًا عنه وأنشأ صفحة فى جريدته تغطى أخبار التنظيم.

تقول الرواية على لسانه: «حين كتبت المقال الأول أحسست أننى عاهرة تبيع نفسها مرغمة لمن لا تحب..».

ولكنه نحى هذا الهاجس حين كان اتصاله بالاتحاد الاشتراكى سببًا فى نفوذه الواسع.

* * *

يحرص الأديب ثروت أباظة على أن تكون الشخصية الروائية «المحور» محملة بمعانى وأفكار تقترب من الرمز.. بحيث يفيض النص بقضيته التى يسعى إلى تجسيدها، ويكشف عن المجال بمتغيراته النفسية والاجتماعية. وتدور الأحداث فى تلك الذات الفاعلة حين تتداخل فى بؤرة الفعل، وتتوقف عند مداخل الرغبة وتحقيق الهدف. ويسعى النص الروائى إلى الغوص فى الذات يحلل الدوافع الإنسانية، فى سياق المتغير الاجتماعى والبيئى الذى يفرض تأثيره الحياتى والسلوكى على الذات. ويتجلى المستوى العميق للنص فى تعرية الواقع وكشف العيوب الضاربة فيه أملا فى استتباب علاقة جديدة تعيد التوازن النفسى المفتقد، وتعلى من القيم الإنسانية بما يساعد على تجاوز الخلل.

والكاتب لديه مقدرة فنية عالية تجعله يمسك بالشخصية فى لحظات القوة والانكسار بحيث يتجلى فى فعله عنصر الصراع.

«فأيمن حجاج» عاش لحظة القلق النفسى وهو يريد الزواج من «تحية الملوانى».. ذلك أن المستوى الطبقى يوحى بالرفض. «فنصر الملوانى» رئيس مجلس إدارة «لا يترك فرصة تعود عليه شخصيًا بالنفع دون أن ينتهزها..» أما أبوه فقد كان مدرسا، كل ما استطاع أن يجمعه هو «ثمن البيت الذي كنا نعيش فيه..».. وغزا القلق قلب الشاب المحب، الوسيم، الذى خطفت وسامته قلب الفتاة المحبة له.. لكن الأمر يختلف، فنصر الملوانى لا يعنيه أنه وسيم «فقد تعني هذه الوسامة شيئًا لتحية.. أما هو فقطظ.. لأكن دميما ما شاءت

الدمامة وغنيا بعض الغنى.. الذي يجعله يطمئن على مستقبل ابنته..».

هذا التعارض الناتج عن الوظيفة الاجتماعية أدى إلى أن يعتمد على الدور الذى تقوم به «تحية» فى إزاحة هذا العائق والذى نجحت فيه. لكنه لم ينس أبدًا أن الغنى المادى هو الصك الذى يعترف به الآخرون، ويكسب به احترامهم، ويترقى بفضله إلى الدرجات العلى، ويقبض من ثم على آليات مخاطبة الجماهير وصياغة وجداناتها. والولوج إلى دهاليز صناعة القرار..

..وبدأ يقتنص ما يتاح له من فرص، فاتصل بالاتحاد الاشتراكى وهوالتنظيم الحاكم.. كتب المقالات مادحًا وهو الذى يكره هذا النمط من الفكر، يعلل نفسه بأنه شاب فقير يعيش فى جو غنى ويحاول أن يحصل على المال.. «والعجيب أن اتصالى بالاتحاد الاشتراكى جعل لى سلطانًا واسعًا.. ووجدتنى فى مدى شهور قلائل جالسًا أمام كاميرات التلفزيون.. وإذا أنا نجم»..

ولم يعد غريبًا أن يمضى فى الشوط إلى مداه، يجمع الخيوط فى يده، ويُنحى جانبًا ما يعتور النفسى أحيانًا من لوم وعتاب، يشيان بصراع نفسى لكنه سرعان ما يدفعه بقوة ماضيًا نحو الثراء الذى أمات فيه الشعور بقيمة الذات، وحرصها على القيم الخلقية، ونخوته الطبيعية إزاء خيانة زوجته له.

ويدور فى فلك الشخصية المحور شخصيات ثانوية ساهمت فى تشكيل «أيمن حجاج».. على الهيئة التى أصبح عليها، ومارست نوعًا

من الفعل الذى هو توصيف للطبقة التى ينتمون إليها - طبقة رواد نادى الجزيرة بما يمثله من طبقية.. وثراء. وتوالت الأحداث وتراكمت التحولات النابعة من تلك الذوات فأثرت على الشخصية المحور، وجعلته علامة لهذا المجتمع الجديد الذى دخل فيه وانتمى إليه وأضحى رمزًا له.

ويلاحظ على الشخصيات الرواية أنها تحمل فى داخلها نقاط ضعف بشرية ووجودية ترتبط بالسياسة والطبقية حينًا وبالذات المراوغة حينًا آخر.

فشخصية عزيزة راشد «عرفها» أيمن خلال تردده على نادى الجزيرة.. تقترب من الخمسين، تستثمر جمالها لصالحها. إنها «سيدة تركت الحلقة الرابعة من عمرها منذ سنوات قليلة، وهى ذات جمال صارخ باذخ.. وهى تعلم فى نفسها هذا الجمال فتلفه بكل أناقة وتزين نفسها فى سرف ومرونة «تزوجت من خيرى» الذى أصبح وكيلاً للوازرة «قبل أن يمسى فى الخمسين من عمره» واستثمر - أيضًا - مركزه فى عقد الصفقات إذ ينال العمولات «التى يعتبرها حقًا ويراها القانون رشوة»..

وتتشكل العلاقة بين الاثنين حسب الحاجة فهى - فى البيت تخشاه كل الخشية وفى الحقيقة «أنها تسحبه من أنفه إلى كل ما يعن لها وهو بهذا سعيد..»

واستطاعت .. عزيزة أن تصنع من زوجها نجمًا فى المجتمع الجديد، وأثبتت أنها قادرة على أن تستفيد من المتغيرات

الاجتماعية، وأن تساهم فى تحرير الصفقات السرية.. ذات الطابع المشبوه..

ويغلب على هذا النمط الخوف والتوجس من احتمال الوقوع تحت طائلة القانون، فضلاً عن البُعد عن المكانة السياسية المتميزة. «فنعمات وهبى»، غطى غناها النشأة الفقيرة التى كان عليها أبوها الذى استطاع أن يتغلغل إلى الأسرار الخاصة، حتى أنشأ تجارة فى الخردة، جعلته يقفز إلى مرتبة عالية، أهلته أن يرتاد أماكن علية القوم بالمفهوم الاجتماعى الجديد، ويصبح مطمعًا فى الاقتراب من صداقته، وفى سخرية واضحة يحدد الكاتب السبيل إلى تحقيق كل تلك الرغبات حين يقول «ما هى إلا لفّة صامولة حتى صار غنيًا باذخ الغنى وصارت ابنته نيمت لا نعمات».. حتى يتلاءم الاسم مع الوضع الجديد.

ومن ثم كثر خطاب البنت حتى استطاع أن يفوز بها نجم «لامع فى الاتحاد الاشتراكى ما لبث أن صار أمينًا لإحدى الأمانات...» والكاتب وهو يصف «درّي» الزوج يتابعه بقدر من السخرية تقترب من المباشرة وتكشف عن وجهة النظر فى النظام.. إذ حمّل الشخصية بعضًا من رؤيته.. يقول عن درّى: «وفّق فى أن يجعل نفسه على قدر من التفاهة أهلته أن يكون فى الصفوف الأولى من الاتحاد الاشتراكى...».

لكن تلك الشخصية بما وصلت إليه من مكانة وبقربها من صناع القرار قد يُتصور أنها تعيش فى طمأنينة، وأنها تأمن من غوائل

الزمن وتحيا فى متعة لا مثيل لها.. لكنه في الحقيقة.. وهو ما يريد أن يبرزه الكاتب - «يحيا فى خوف دائم فهو يترقب اليوم الذى يترك فيه منصبه فى ذعر واجف هالع..» من أن يترك المنصب، أو يطوله غضب من القيادة..

ولقد انعكس هذا الخوف على حياة الزوجة إذ أصبحت تشعر أنها تعيش مع رجل نصف مجنون يحاول جهده أن يحافظ على النصف الآخر من عقله.. «حتى لا تحل به الكارثة».

ومثل هذا النوع من الذوات البشرية التى تدنت نشأتها ووصلت إلى المكانة المرموقة عن طريق الخداع والمراوغة والتساهل الخلقى ساهمت فى ذيوع صفات هابطة تتمثل فى الحقد، والدسيسة، والتوجس، والطغيان، وإهدار الكرامة والاعتداء على العرض - فما دام السلوك الإنسانى يفقتد الشعور بالآدمية، والابتعاد عن الحب، فإن الجنوح هو النتجة التى تتسيد مسارب النفس البشرية.

ولم يكن غريبًا أن تعرض «نيمت» نفسها على أيمن حجاج من أجل مساعدة زوجها الذى استغنوا عن خدماته، لكنه رفض انطلاقًا من أنه لا يريد أن يخون زوجته وهو الذى خان مبادئه جميعًا «لقد خنت نفسى فى كل ما أعمل، ولا أريد أن أخون زوجتى».. وهو نفسه الذى طُعن من زوجته فيما بعد حين فاجأها فى أحضان أحد أفراد شلة النادى.. وهو نفسه أيضًا الذى راح.. فى سلوك محموم يحاول التعرف على سبب الخيانة، فى الوقت الذى لم يتوقف ليسائل نفسه عن خياناته الأخرى وقيمه التى تخلص منها!

لقد قام الكاتب بتحليل دوافع الذات فى إطار من المؤثرات التى تعتورها واقعيًا، وداخليًا.. وحرص على أن يصف الملامح الخارجية فى دقة متناهية توحى بقوة الملاحظة وقدرة العين على الرصد واقترابه الحميم من لحظات الأزمة، وما تخلفه من آثار وندوب..

ولقد مرّ أيمن بأزمة نفسية حادة حين كشف خيانة زوجته وراح يبحث عن نمط من الفتيات اللائى يتشابهن مع ظروف زوجته.. ليتعرف على سبب الخيانة، وأدرك أن وراء الخيانة أسبابًا عدة، إما لكبر الزوج أو لأزمة مالية، أو لتدنى دخل الزوج، أو لشبق جامح.. وتيقن أن سبب الخيانة ليس واحدا من هذه الأسباب.. ولكنه الملل.. كما اعترفت زوجته - الذى أدى إلى الخيانة..

حين ألقى برغبته إلى حميدة - صديقته القديمة، والقوادة حديثًا - خشيت عليه من الضغط النفسى الذى يحتويه، وشاركته حزنه وألمه، وما يعتمل داخله من آلام وهموم، وراح التصوير اللغوى يفيض بهذا المعنى، ويترقرق على جلد الوجه، ورقرقة العين - وأبان التعبير عن أن الحس الإنسانى النبيل لا تطمره جهامة الحياة وقسوتها، ولا يقف فى فيضه نفس بشرية لم تعرف شرف المسلك يومًا.. وحين طلب منها أن يكن محبات لأزواجهن وهن يقمن بفعل الخيانة أدركت مدى المعاناة التى يعانيها ونابت ملامحها فى أبراز دفء المشاركة الإنسانية «أريدهن على حب مع أزواجهن.

فجأة صعد إلى وجه الست حميدة نوع من الحب تخالطه آثار من الشفقة جاهدت أن تخفيها.. ومن خلال هذا الجهد وثبت إلى عينيها دمعات فلوتْ رأسها ثم عادت بها منكسة وهى تقول:

ـ طلباتك موجودة يا بنى».

ومع أن الشخصيات الروائية لها دائرتها الخاصة التى تتحرك فيها إلا أنها تتلاقى فى مساحة الواقع الذى شكل المسلك ولون التوجه، وحدد الفكر، وراحت تصنع بأداءها قدرًا من الرمزية التى تقترب من النموذج.. وهو نموذج مدان على المستوى الفنى والواقعى.

* * *

ويلاحظ على أدب ثروت أباظة الميل الشديد إلى التركيز والكثافة واختزال الحدث.. إذ يقصد إلى هدفه قصدًا فى أسلوب واضح، ومحدد، وبليغ، وموح، ولقد وضح ذلك فى رواياته الأخيرة.. كآدم الجديد ـ مثلاً ـ وتقليص مساحة الوصف، وتخليص الحوار من التمهيد والتعليق والوصف والالتفاف حوله عبر السَّرد. وأستطيع أن أشير إلى اعتماد الكاتب على مفردة فنية أساسية فى عمله الروائى.. وهى مفردة الحوار الذى استطاع أن يوظفه فنيًا فى مجالات متعددة، تضفى على الحدث عمقًا، وعلى الذات بُعدًا نفسيًا واجتماعيًا.

ولقد ناب الحوار الذى دار بين أيمن ومحبوبته تحية ـ عن مواقف كان من الممكن أن توصف، وأزمنه كان من المتصور أن يجسدها، وهدف الحوار القصير إلى إبراز سمات الشخصية.. أيمن الذى يضغط بحبه، وبوسامته، وجسده الباسق، و«تحية» وضعفها الأنثوى وهى تقف بجوار الحبيب لتواجه الأب بالرغبة فى الزواج منه..

ـ سنتزوج.

ـ هل وافق أبوك؟

ـ أنا وافقت.

ـ أنا أعرف أنك موافقة من زمان ولكن أباك ما رأيه؟

ـ ماذا تظن؟

ـ رفض.

ـ فعلاً

ـ إذن كيف نتزوج؟

ـ هذا شغلى.. إلخ؟

وهكذا يمضى الحوار مبرزًا ملمحًا للذات ويحدد أبعاد كل شخصية ومدى ارتكانهما على القوة المؤازرة.. وينتهى الحوار بعبارة لها طابع التعليق، لكنها تكشف عن فن فى الأداء ارتضاه الكاتب، وهو الاختزال المشف الذى ينحى تفاصيل كثيرة يستطيع الخيال أن يصنعها، ويعيها ويدركها، ومادام ذلك متصورًا، فلماذا نسرده؟.. جاءت العبارة (وتزوجنا!!) لتكشف لنا عن هذه المعانى جميعها وتركزها فى عبارة واحدة.

والكاتب لديه القدرة الفنية الواضحة فى إحداث نوع من التنوع يعطى للحوار قوة وتأثيرًا فى المتلقى، يضاف إلى التأثير النفسى لطاقة التعبير الموحية التى يبثها أسلوب على درجة سامقة ـ على حد تعبيره الأثير ـ من الجمال التصويرى، ومن تناسق الإيقاع..

فى حوار طويل بين أيمن وحميدة، تتحدد طبيعة العلاقة بينهما، ومدى التشابه الذى يربط بين المسلكين، ونتعرف على العلاقة القديمة التى ربطت بينهما، وعن نظرة «القوادة» إلى الناس والحياة.. كما يكشف الحوار - وهى تتعامل مع نفوس بشرية - جميلة - وقبيحة أيضًا - عن المتغير الاقتصادى وأثره على سلوكيات بائعات الهوى، ونوعياتهن، ودرجات السقوط وأسبابها.. وذلك وفق وجهة نظر امرأة خبرت «أفعال الحب» ودوافعه. ولن تندهش كثيرًا وهى تفلسف عملها.. وعن قبول الفتيات للمهنة، وعن الطائر الذى يحوم، والطائر الذى يعرف عشه جيدًا.. وعن غلاء الأسعار، خاصة من المحترفات.. هذا الفصل رقم٤ - والذى خلص تمامًا للحوار.. يكشف عن نمط من الذات يخترق المستور، ويعرى المجتمع الذى يبدو نظيفًا، لكنه فى الجانب المستور منه أكثر إعتامًا من الليل..

- هل مازلت فى شهر العسل؟

- أنا متزوج على كل حال.

- لم يكن زبائنى.. إلا قلة نادرة من العزاب.

- كيف حال زبائنك الآن؟

- أى النوعين تقصد؟

- كلاهما.

- أمثالك يزيدون..

- والجنس الآخر؟

- يقل.

- لماذا؟

- البنات أصبحن لا يملن للتعامل مع المصريين.

- وأنت لماذا لا تتعاملين مع من يردن؟

- هذه طيور برية تعرفك اليوم ولا تعرفك غداً.. أما الزبائن من أمثالك فمثل الحمام يعرف برجه ويأتى إليه..

- لماذا لا تقنعين البنات بذلك.

- ليس عندهن وقت، إنهن يعملن لمدة سنتين أو ثلاث بمقدار ما يحصلن على مصاريف الجهاز ثم يتزوجن... إلخ).

حوار، قصير، معبر، وداهم، تنوع بين الطول والقصر، والخبر والتساؤل، البساطة والتركيب، السهولة والعمق.. وإذا كان التساؤل يتسيد جانبًا من الحوار، فلقد استخدمه الكاتب كآلية من آليات البوح، والكشف عن الداخل، وتحسس المتغير على النفس البشرية..

ومن المواقف المؤلمة على النفس موقف الخيانة.. الخيانة التى شاهدها أيمن من زوجته وهى فى أحضان أحد أفراد نادى الجزيرة، كان الموقف كالنار المستعرة تأكل قلبه وحسه.. ونابت التساؤلات عن تعرية النفس فى لحظات القلق، والفقد، والأزمات الحادة.

وأزمة الخيانة من أفدح الأزمات التى يمكن أن يواجهها زوج .. يقول واصفًا هذا الموقف الساخن والمؤلم:

«زوجتى فى أحضان ماجد. بهذا طالعنى الفراش حين فتحت الباب. أسرعت أغلق الباب ثم عدت وفتحته ثم أغلقته، ثم فتحته ثم ذهلت، ثم صحوت لأجد نفسى أتراجع خطوات لألقى بالبقية الباقية من جثمانى على مقعد.. إلخ».

ولعلنا نتصور تلك الحركة الهائجة، وهذا الهوس الجنونى وهو يواجه الخيانة، وراحت الألفاظ تواكب الحالة، واختفت أدوات العطف لمزيد من إلحاح التسارع والهياج النفسى، وتسيّد حرف العطف «ثم» في التركيب اللغوى، وأبان عن مراحل زمنية لا يدرى صاحبها عنها شيئًا، ونجح هذا الحرف، والتعبير الذى تضمنه - فى تنوعه، وبإلحاح الزمن الذى تضمنه - فى نقل تجربة فريدة.

وظل أيمن يردد «إننى مرهق من حبها ..» وتسيد - مرة أخرى - ضمير «الأنا» ليؤكد على صلاحية الذات، وعلو المكان، وتفرده وهو يقارن بينه وبين الذى وجده فى أحضان زوجته - هذا الصديق الذى تعرف عليه فى نادى الجزيرة.

«أنا أشهر منه. أنا أجمل منه، أنا أكثر شبابًا منه». وأنا.. وأنا.. وظل يتساءل لماذا؟..

وللإجابة على هذا السؤال عرف الطريق مرة أخرى إلى حميدة،

وجاء التعبير اللغوى يفيض بزلزلة خلعت «أيمن» من جذورها **«..وأحسست كأنى شجرة صوحت وانخلعت جذورها من أعماق الأرض لتصبح جذورًا من العدم فهى كلاشئ كهباءة لا معنى لها ولا كيان..»**.

وفى الحديث عن العواطف والأزمات النفسية يصبح التعبير أكثر تفردًا، وخصوصية، ويقترب من الأغوار العميقة للنفس البشرية، وهو ما يهيئ القارئ لتلقى الحالة ومشاركته فى الفعل وتأثره به. ولقد نجح الكاتب فى تمهيد الجسر الذى يربط بين عمله الروائى وبين القارئ، وصنع بذلك المتعة الفنية والفكرية التى يتخيلها الأديب وهو يكتب إبداعه.

البيت الكبير

قراءة حول الرمز والمثال

•١٠

التراث منبع يلجأ إليه المبدعون يستلهمونه فى أعمالهم الأدبية والفنيـة من أجل إثراء العمل وتحميله معانى ورموزًا تعمق من الدلالة وتفتح آفاقًا رحبة للتأويل، وللتواصل، وللمزج الزمنى بين الماضى والحاضر، وتجلية الأقنعة لتكشف عما وراءها من الرؤى الأخلاقية ، والسياسية، والسلوكية.

ولقد استهوى التراث بذخائره وأساطيره مخيلة الأدباء وتعاملوا معه فى أنساق مختلفة ما بين التسجيل والمزج، وجدلوا من ذلك حركة تعبيرية تهتدى بوسائل فنية للكشف عن الحاضر «واصبح اهتمام الكاتب منصبا على الواقع المعيش فى تناوله للشخصية التراثية..»(١)

ولأن التراث غنى بآليات القص والحكى، وانطلاقات الخيال، فإنه يمثل للمبدع حاجة يسعى إلى تحقيقها. وهذا الاستلهام الذى يسعى إليه المبدع يردفه. ويشكله توجهٌ فكرى يجعله يتعامل مع الإفادة النصية التى يبتغيها معاملةً فنية تتطلب قدرة على

الاستيعاب وعلى التشكيل وفق منظور جديد.. وإلا تحول الأمر إلى إعادة صياغة للتاريخ.. وليس انتقاء للشخصية، أو الموقف، أو الدلالة بما يؤهله لتضفير القديم بالحديث وفق الرؤى المتجددة والمعاصرة.

ولاشك أن الأعمال الروائية التى تتخذ من تاريخ الأنبياء - كعنصر تراثى نبيل وعظيم - مادة لإبداع النصوص وفى الرؤية ودرجة الإفادة وآليات البناء - من أجل استيلاد المعانى الكبرى من حركة الصراع بين الحق والباطل، والعدل والظلم، والإيمان والكفر.. على هذه الأعمال ألا تنحرف عن المضمون.

«وعليها - التزاما أخلاقيًا - أن تبقى على القيم والرموز الكلية بما يمثله من معانٍ مثالية سامية، تتجسد فى الواقع سلوكًا وقيمًا وآدابًا تسعى إلى صلاح الذات والمجتمع معًا، وتشف فى النهاية عن المعنى العظيم الذى يختزل تلك الرموز فى عمل واحد».[٢]

ومثل هذا التناول قد تكشفه المحاذير مثل تفسير الرموز تفسيرًا معاكسًا لما هو حقيقى إذ إن التعامل مع هذا اللون من الإفادة يختلف مثلا عن التعامل مع تراث شعبى أو طقس أسطورى.. لأن المغايرة والقلب يؤدى إلى أن «يتحطم المرموز الدينى ويفرغ من جوهره»[٣]..

ومن ثم فإن الرمز الأدبى فى النص ومثيله الدينى يجب ألاّ يتعاكسا أو يتغايرا، وإلا افتقد المضمون المعنى المجازى المراد.. إذ إن هذه الأعمال تتخذ من المجاز الكلى توجها عامًا تكمن خلفه

وجهات النظر التى آثارت المبدع لأن يكتب إبداعه.. فالرواية فى قناعها المجازى «تشاد فى المدى القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الجوهرية، بين الوجود والماهية، بين العالم المعاش وعالم الفكر المثالي.. إن الرمز الثابت والمقصود.. يكون فيها.. صلة الوصل بين الأفكار وعالم الظواهر»(٤).

ومن ثم فإن مثل هذا الرمز الموروث ـ فنيًا ـ يعتبر أحد أبنية العمل الفنى طالما نجح المبدع فى تذويبه فى صياغته ونصه الإبداعى.

-٢-

ومن الأعمال الأدبية التى اتكأت على التراث وصنعت منه بناءً فنيًا رمزيًا النص الأدبى الذى قدمه الدكتور عبدالحميد إبراهيم بعنوان «البيت الكبير» (٥)

فهو يستلهم التراث الدينى فى تجليات الوحدانية عبر التاريخ وحتى اللحظة الآتية راصدًا لحظات التحول فى العقيدة والمسلك الأخلاقى، داعيًا إلى أن نعود إلى هذا العبق الدينى فى مظانه الكبرى، وإن نقتدى فى الأعمال الأدبية قيم هذا النبع الثر.. ذاهبًا إلى أنه فى لحظات الارتكان إلى منظومة الدين عبر التاريخ يصبح للكيان وجوده الملموس والمؤثر والذى يفيض على الذوات بما ينمى فيهم القيم النبيلة، ويشحذ المدركات الإبداعية، ويساهم فى تلاحق الماضى والحاضر وتواصل العوامل المشتركة التى هى ركائز بناء الشخصية وتكوين حضارة الأمة.

والدكتور عبدالحميد إبراهيم واحد من هؤلاء الذين يعملون على أن يكون تراث الأمة فى صفائه ونقائه أحد أهم المرتكزات التى يشاد البنيان عليها والإفادة من وفرته الفكرية والخلقية، إذ إن الارتماء فى حضن حضارة الآخر جريًا وراء المعاصرة، والانفتاح على الآخر، والانضواء تحت فكره، ومذهبه، ومسلكه الحياتى - يصنع مسخًا فى الفكر والمذهب.. فلا أبقينا على الجذور، ولا انتمينا - فى الحقيقة - إلى الحضارة الأخرى.. وهو ما نلمسه فى الصُّور القصصية التى تناولت تجارب العبث..

ولعلنا ندرك من خلال النصوص أن الكاتب يسعى إلى إحياء آليات السرد العربى فى مظانه التراثية.. مما يعنى اهتمامه بالتراث الذى شغل من جهده العلمى حيزًا كبيرًا وفضاءً واسعًا.

.. والإفادة من التراث لا تعنى الذوبان فيه.. كما أن الذوبان فى الغرب مدان هو الآخر، والأمر يدعو إلى الوسطية.. فليس معنى «الارتباط بالتراث أن نجمد عند هذا التراث، كما أنه ليس معنى فتح كل النوافذ والعقول والقلوب أن نجمح مولين الظهر لهذا التراث، فالطريق القاصد إذن هو أن نتخذ من التراث نقطة انطلاق بحيث نرتبط دائمًا بما يفرض من مقدسات وقيم وبحيث ندرك من خلال هذا الارتباط أننا دائمًا عرب..» (٦)

.. ثم ماذا يقول النص: -

* امتدت واجهة البيت واشتد لمعانها وتجلت صورة الكعبة، وسجل النقش [illegible] الحاج إبراهيم العلوى عام ١٩٤٨ . تزوج

إبراهيم من سودانية حين كان يعمل بالخرطوم، ثم عاد بابنه إسماعيل، وبسيف أهداه له المفتش الإنجليزى، حفظه فى صندوق «كأنه التابوت فيه بقية من آل موسى وهارون» (٧). وعاش إسماعيل مع إخوته من أبيه فى رعاية الحاجة نفيسة. وهم الذين أنقذوه من فتك الذئب واطمأن أبوه وتلألأت دموع الفرح فى عينيه». وكان الحاج إبراهيم قد جلب معه من السودان حجابًا أنقذه من النار التى أحاطت به (من كل جانب)، وكان إبراهيم محبًا للسلام فأسبغ بذلك الأمن على القبيلة. وأصبح نموذجًا للعدل والتحدى، ولقد واجه الحكمدار الإنجليزى فى قوة ورفض الإهانة، يذكرنا ذلك بوقفة (خليل الرحمن أمام النيروز).. وحكم القرية بمفهوم الأخلاق الحميدة «حتى لقب الناس قريتنا بأنها أم القرى»..

نذر الحاج إبراهيم ابنه إسماعيل للتعلم بالأزهر فاقترب من التراث الدينى ومذاهب الفقه. وتزوج إسماعيل من مارية القبطية.. ثم أسبغ الناس على الحاج إبراهيم صفات تجعله يقترب من الأسطورة فهو قابل الخضر، وأبى زيد الهلالى وأهداه سيفه وزمزمه بالماء، بل لقد التقى بخضرة الشريفة..

وبلغ الرجل من الكبر عتيا. وقبل الوفاة أمر ابنه إسماعيل بالرحيل وذلك عندما رأى شرخًا صغيرًا بالبيت الكبير ، واتجه الأبن الى المسجد الأقصى فى بيت المقدس .. وأنجب إسماعيل ولدًا سماه أحمد ـ كان أحمد يحس بأصوله فى صعيد مصر ، أحب عمته (حياة)، وتذكرها حين أرسلت لهم خطابًا تذكرهم فيه أن

البيت الكبير على وشك السقوط «يكون فى علمكم إن الشرخ زاد فى الجدار، والواجهة تتمايل كلما هبت ريح، والبيت الكبير على وشك السقوط»[٨].

حزن إسماعيل حين علم أن أخاه الأصغر استشهد فى حرب ١٩٦٧ . واتسع الشرخ فى الجدار.. وراح يؤلف كتابًا حول «الاسم الأعظم » فى ثلاثين جزءًا.

وعاد أحمد إلى قريته بالصعيد باحثًا عن «الكنز المرصود». بعدما رأى جده فى المنام يأمره بذلك .. ونجح فى إخراجها «كانت مختومة بخاتم الحاج ابراهيم، فضوا المغاليق ثم نثروها فسالت الدنانير تحت اقدامهم وكانها مياه زمزم..»[٩].. وراحو ا يرممون البيت الكبير.. حتى زال الشرخ .. وفرح إسماعيل ، واغتسل مع مارية ، وحملت منه، وقالت فى دهشة : «األد وأنا عجوز وهذا بعلى شيخا" إن هذا لشىء عجيب» واسمياه عبد القدوس.

وتزوج أحمد من مريم .. كانت «جميلة كايقونة»، وكانت قد «أنتبذت مكانًا قصيًا» «وبين دقات الكنيسة وصلوات المؤذنين اقبل أهل القرية يهنئون ويغنون» [١٠] ، وحلم أحمد أنه ارتفع إلى السماء وأسرى به، وحين استيقظ فتح الصندوق وقرأ فى كتاب الأب قصة حول الكسيح الذى طار.. إنه أبوه الذى «تحول إلى روح وانضم إلى صفوف الملائكة التى تشكل عمودًا يمتد فوق الكعبة وحتى السماء الدنيا» [١١]. عند ذلك ازداد أحمد إيمانًا بأن «إبراهيم لم تمسسه النار، وبأن إسماعيل فداه ربه بكبش من الجنة، وبأن عيسى نزلت عليه مائدة من السماء وبأن محمدًا قد اخترق الفضاء ليلة الإسراء».

●● وتمضى حلقات القص لتلتقى فى المعنى والقيمة وتتشابه فى الصياغة والمغزى وتبرز منظومة الفكر الدينى فى العمل.. فالدين هو الأساس فى حركة الحياة وتحولها وليس المذاهب الدنيوية (الله) والتمرد على النواميس هو الحقد بعينه (الشيطان) وأن إشراقات الله تتجلى فى مخلوقاته الجميلة (العصفور الملون)، وأن النظريات المادية هى أفيون الشعب تجنح جنوحًا شديدًا (الوسواس..)

●● ثم يستمر فى «لقمانياته» ليرصد العظة المحملة بالقيم الأخلاقية والدينية الواجب التمسك بها.. وأن الكفر بنعمة الله يوجب العقاب والزهو بالمنصب طريق إلى البطر (قارون) الشيطان الأخرس)..

ثم يسجل الدلالة المرادة من هذه الصور ذات الطابع الفكرى والعناوين الدالة فى قوله فى نص «حبات المطر».. «فقدنا أنفسنا يوم أن فقدنا حاسة الأنبياء وتركنا النظر نحو السماء..»؟!

-٣-

●● وإذا كنا قد أشرنا إلى ارتباط الرمز بالمثال الدينى من حيث محاولة التمازج بين الشخصية الفنية والنبى التاريخى.. إلا أن ذلك لم يكن جاريًا وفق تحديد صارم.. لأن العمل لا يرصد تاريخًا، وإنما يختار المواقف.. ومن ثم.. فقد حدث نوع من التشابك بين النصوص ما بين المؤلف والمستلهم بنصه أو بمعناه.. إذ إن هذا

الاشـتـبـاك هو الذى يعطى فى النهـاية الدلالـة والمعنى المقـصـود.. وأحدث الكاتب نوعًا من التذويب فى سياق تعبيرى يرى أنه مرتبط بتراث الحكى القديم.

ولعلنا ندرك فى رصدنا العام مدى هذا التشابك النصى.. الذى تراوح فـى الأسـاس مـا بين: النص القـرآنى، والحـديث النبـوى ثم الشـعر والمأثورات والحكم.. ولعل ذلك كـان وراء البنيـة الإيقـاعـيـة، وجمال التشبيه.. وهو مـا يمكن أن نسميه نوعًا من الحكى الفطرى الذى يتسم «بالميل إلى التكرار وتكرار الاستـعارات والتشبيهات والأوصـاف، ويحمل فـى مباشـرة معنى الرسـالة، وصـراحة القـول فيها» (١٣). وهو ما يتلاءم مع فن الخبر..

●● أضفى النص على الحاج إبراهيم بعضًا من المواقف الإشارية الخاصة بالنبي إبراهيم عليه السلام. ليحـدث نوعًا من التمـازج.. لكنه أيضًا لم يقف عند ذلك بل تصاحبت مواقف أخرى مـرتبطة بأنبياء آخرين..

فـالحـجـاب حـمـاه من النار، مـثلمـا حـمت الرسـالة إبراهيم عليـه السـلام، وأطلق عليـه لقب أبو خليل مـثلمـا لقب النبى وأكده القـرآن «واتخذ الله إبراهيم خليلاً»، كما تشابه الموقف أمام الحكمدار الظالم مع موقف النبى أمام النيروز.. «وقفة خليل الرحمن أمام النيروز».

وتتحول دلالات الوصف فى القرية التى هو عمدة لها وأشاع فى أهلها الأمان.. تتحول الدلالة لتشتبك بدلالة مكة «حـتى لقب الناس قريتنا بأنها أم القرى..»

كما يربط ما بين إسماعيل الابن وبين إسماعيل النبى فى مواقف الذبح حين أنقذه إخوته من هجوم الذئب، بمثل ما امتثل به النبى من طاعة للأمر «اقسم امام اهل قريته ليفدينني بكبش سمين ينحره كل عام، ويوزع لحمه على الفقراء والمساكين..» (١٤)

إلا أن التماثل لم يكن كاملاً إذ إن حدث الذئب مع إسماعيل يذكرنا بحدث إخوة يوسف مع يوسف النبى.. مما يشى بأن الكاتب لا يسعى إلى تحديد تاريخى بقدر ما يسعى إلى الإفادة الكلية من فيوضات التجلى الإلهى عبر المواقف والأحداث مع الأنبياء والرسل. ووشت دموع الفرح بموقف يعقوب عليه السلام فى قوله تعالى «وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم».

وهكذا يحاول النص إجراء تماثل ما بين المثال الدينى والرمز الأدبى.. وهو ما نجده أيضًا فى شخصية أحمد، فى تماثله مع المثال الدينى وتفارقه معًا وكذلك ما نلمسه فى شخصية مريم تماثلاً وتفارقًا.. وهذا يعنى قصدية الكاتب فيما يختار. وتمضى الأجيال مرتبطة بأجيال الوحدانية فى نبوتها ورسالاتها..

.. ولقد اتكأ النص كما قلت على إحالات نصية أثرت الكتابة.

جاء النص القرآنى واضحًا فى سياقات أدبية مثل «الذى خلقنى فهو يهدين..» «رب إنى اعوذ بك من همزات الشياطين واعوذ بك ربى ان يحضرون».. وغير ذلك كثير (١٥).

كما حدث نوع من التمازج النصي بين الكتاب وآيات القرآن الكريم.. وصنع الكاتب بذلك نصًا محتويًا لغيره.. «ولما سكت عن

والدى الغضب»، وغيره كثير.. وكذلك الحديث النبوى «يقرا حديثًا عن نهمين لا يشبعان: طالب علم وطالب مال). والشهيد الذى هو من أهل النار، ومن الشيطان الأخرس..

ثم تتداخل النصوص القرآنية والأحاديث فى ضفيرة واحدة عبر الحوار الذى يقوم على قال و قلت، تأسيًا بما جاء فى النصوص القديمة، والتى يحملها الكاتب فكره الأخلاقى إيمانًا منه بأن جدل القول وسيلة للإقناع..

«قال الابن لأبيه لقمان يستوعظه:

- وكيف أستطيع يا أبتى أن أدفع عن نفسى هذه الشياطين؟

- بأن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك.. يا بنى إنها إن تك مثقال حبة من خردل فتكن فى صخرة أو فى السموات أو فى الأرض يأت بها الله إن الله لطيف خبير» (١٦).

وفى «لقمانياته» يعتمد النص على الحوار الذى يأتى كأنه برهان.. والحوار الذى يشغل مساحة وسطى فى النصوص ما بين الوصف السَّردى فى بداية النص كأنه المدخل، وانتهاء بنهاية النص الذى يرتبط بالافتتاحية (١٧) فى «حبات المطر» إحدى نصوص حلقات الكتاب القصصية، تشير المقدمة إلى الإفادة النصية من القرآن «كانت السماء دخانًا ثم استوت». وكأنه يتصور الوجود الأول الذى عقل فاكتشف الهوية.. وتمازجت المفردات الطبيعية والبشرية فجاءت الحضارات.. ويكشف النص عن ضرورة التأمل والتسلح بحواس الأنبياء التى ترى الكل فى واحد..

وجاء الحوار مجهلا ليعطى للدلالة عمومية.. وليؤصل نصه تراثيًا حين كان الحكى عبر قال، قلت، قالت، قالوا.. وهكذا فى نصوصه الصغيرة.. وفى آخر هذه النصوص «بنائيًا» يكشف النص عن إشارات تقدم الدلالة عبر اختزال الفكرة وتكثيف العبارة، مرورًا بتكرار الموقف.. واللغة.. فضلاً عن انتهاء النص بصورة متقاربة من الابتداء.. (١٨).

ويلاحظ على التكوين اللغوى ميله إلى استخدام أسلوب التشبيه كحلية تعبيرية تضفى على الأسلوب جمالاً، ولتوضح المعنى وتكشف عن المستور منه.. وهو ملمح أساسى فى كل النصوص بلا استثناء.. «فى حبات المطر» نواجه بهذه الصور «كان الإنسان جماعات متناثرة كقطيع الأغنام) والسحب تبدو «زخارف كأنها ثياب الصيد، والناس يراها (كتلاً تتراكض كأشباح المساء)».. وكل هذا التدافع مقصود لأنه وراء غيبة الشعور بجمال الكون لافتقاد الإحساس الروحانى الشفيف.

وفى نص «مريم» واكب التشبيه جمال الشخصية فهى «جميلة كالأيقونة بيضاء كحق عاج، وديعة كأنفاس الملائكة...»، وهي صور تجسد الجمال الحسى والمعنوى بما يوحى بالدلالة على الذات وعلى المثال الدينى معًا.

وتميز نص «البيت الكبير» بأن إضاءة الشخصيات الرئيسية جاءت عبر الشخصيات الأخرى، واختزل الزمن الطويل فى حكى قليل ومادة تعبيرية أقل.

ويجب أن نلاحظ أن الكاتب يلجأ إلى توظيف الحكاية داخل الحكاية والحلم ويستخدم التناص بدلالته الشعورية والنفسية المستمدة من القرآن الكريم والحديث والشعر وكذلك حرية اختيار بعض الأماكن لإبرازها فى زوايا التناول.

ولعل مثل هذا التناول أن يكون قريبًا من خطاب السيرة الذاتية، والذى نلمح بعضا من ملامحه فى النصوص، وهذا الخطاب يعتمد المجاورة بين أساليب وأنماط نصية متنوعة «كالمجاورة بين الحكاية والشعر والمثل والحكمة والحوار والتعليق.. والمتأمل فى هذه المجاورة يكشف عن سياق ينتظم وخطاب السيرة» (١٩).

ويبقى أن أشير إلى أن توصيف النصوص يحتاج إلى مراجعة وتأمل، فالعمل «البيت الكبير».. لا نستطيع أن ندرجه تحت مفهوم الرواية بمعناها المعروف، فهو أقرب إلى القصة القصيرة، التى تتسم بالاختزال فى الحدث والشخصية والزمان.. والمكان، .. لكن النصوص جميعها وإن بدا منها ما يوحى بالاستقلال، بمعنى أنك تكتفى بها لذاتها.. إلا أننا نلمح فيها هذا الاتصال الذى يربط بينها بخيط واضح بحيث تشكل نسقًا ما.. إنها حلقة من القصص «ترتبط كل واحدة منها بالأخرى بواسطة مؤلفها لدرجة ان الإحساس المتتابع بالإطار الكلى يعدّل من إحساسه بكل جزء» (٢٠).

ولعل هذا يرفد ما لمحناه من صور للترجمة الذاتية فى بعض جوانب النصوص.. ومع ذلك فلازال للنص ككل تساؤلاته حول هوية الكتابة.. ونوعيتها مما يستدعى الوقوف بتأن لتأصيل ذلك وتنظيره..

الهوامش :

(١) العناصر التراثية ، د.مراد مبروك ص ٣٧ .

(٢) الرؤى والأحلام، محمد قطب ص ١٥ .

(٣) المرجع السابق (قراءة حول أولاد حارتنا).

(٤) تاريخ الرواية ألبيريس ص ٤٠٨ .

(٥) البيت الكبير د. عبدالحميد إبراهيم.

(٦) دراسات أدبية د. أحمد هيكل. وانظر كتاب الرواية والتراث العربي فصل «استلهام التراث، جميل يعقوب ص ٤٢ وما بعدها.

(٧) البيت الكبير ص ٤ .

(٨) البيت الكبير ص ١٨ .

(٩) البيت الكبير ص ٣٠ .

(١٠) البيت الكبير ص٣٥ .

(١١) البيت الكبير ص٣٩ .

(١٢) البيت الكبير ص١٠٠ .

(١٣) فن الخبر، د. شكرى عياد، فصول أغسطس ص ٨٢ .

(١٤) البيت الكبير ص١١ .

(١٥) البيت الكبير ص:١١، ٦٢، ١٠٤، .. إلخ.

(١٦) البيت الكبير ص ٦٨ .

(١٧) انظر قابيل/ هابيل/ سليمان والهدهد/ الثور النطاح .

(١٨) انظر الوسواس الخناس .

(١٩) السيرة الذاتية الروائية، يمنى العيد، فصول شتاء ٩٧

(٢٠) حلقة القصة القصيرة ،خيرى دومة، هيئة قصور الثقافة.

النخيـل الملكـى

• النخيل الملكى •

«النخيل الملكى» رواية جديدة للروائى محمد عبدالسلام العمرى وهى عمل أدبى متميز يثير جدلاً حول قضايا الفن والجمال، وزاوية الرؤية، والبعد الفكرى.. انطلاقًا من أن العمل الأدبى ليس نزهة فى ثنايا اللغة أو تضاريس البشر أو ثرثرة حول موضوعات مطروقة، وإنما هو نوع من المكابدة التى تقترب من مكابدة المحبين والمتصوفة، ونمط من المعرفة يستند إليها العمل من أجل تعميق الرؤية وانفساحها، واتساع آفاق الخيال..

وقارئ الرواية سيدرك أن ثمة أنساقًا من المعرفة تتراكم وتتسلل من خلال النص، وعبر ثنايا الرواية، ومواقف الذوات الفاعلة..

والمكان فى الرواية هو سيد الحدث، إذ هى رواية «المكان» تتخذ الاسكندرية مفتتحا، وسردابًا، وبهوًا فسيحًا.. وكلما اتسع المكان ضاق الخيال .. فالحدث فى الرواية بسيط ومركز ودال، ومكرر..

ذلك أن العلاقة الثلاثية: الزوج - الزوجة - المحبوبة - علاقة تاريخية شهيرة عرفت طريقها بكثرة إلى عالم الكتابة.. ولعل هذا يمثل مأزقا فى الرواية.. وتتجلى مقدرة الكاتب فى إجادة هذا النسيج الثلاثى الضيق ليصنع منه عالمًا فسيحًا ولعل ذلك ينبئ بالموهبة السردية الأصيلة التى نلمحها فى هذا العمل الروائى المتميز.

لقد غاصت الرواية فى عالم الاسكندرية.. بتاريخها المعمارى الفريد الذى يشى بحضارة ذات طابع جمالى منحوت بدقة ورهافة.. إلى أن أضحت على حالها فى تغيرها وتبدلها وفقدها لبصمتها الحضارية الأصيلة - أبحرت الرواية فى الأحياء الشعبية، والعشوائية وفى معالم الإسكندرية البحرية، فى موانيها وملاهيها، وناسها.. وتضاريس الأماكن والطبيعة والشجر والنوافير..

وتأخذه أنيسة - التى تضفى عليه قدرًا من الأنس والإيناس - إلى عوالم متباينة، وأماكن متنافرة.. فهى متواجدة حيثما ذهب واتجه، فى الماء، فى المستشفى، فى الوادى، فى الصحراء، فى الحى الشعبى، فى دائرة الأعمال، فى أمور تتصل بالخروج على الأعراف.. وهى تأخذه - من آفاق خياله المهووس - بفعل توتر حياته الأسرية إلى عالم حسى شديد الحسية مفعم بمثيرات الحس والشبق.

ولكن بطل العمل الروائى -وهو على دراية بأصول الهندسة وقوانين المعمار - ينسلخ ليعود إلى وجهه الآخر الذى أعتمه اللهاث وراء الحس، والتاريخ، والانعتاق من أزمته، الأخلاقية والوجودية،

والروحــيــة.. ولعل الرحلة الطويلة إلى وادى النطرون حـيث ارتاد الكنائس وعــاش فـى الأديرة، ومــارس الطقــوس الكنســيــة وردد التـراتيل.. وكانت أنيسة مـعـه، تأخذه إليـهـا، تحـبب له طقـوسـهـا وتراتيلهـا، ويرتعش، ويتـجلى فى داخله نور واحد يقـذفـه الرب فى قلب الإنسـان، فـيـرجفـه.. فـيعـود إلى شـاطئ الأمـان، الذى تركـه، بعقلانيته الجامدة، وبتجرثه على قوانين الإيمان وأحكامه.

ولعل هذه الرجفة هى ما كان يتوقعه المريدون فى بهو الدير.. ولكنه يقتنص النغمة الصحيحة التى بحث عنها كثيرًا .. ويتوقف عند هذه الكوة الضيقة التى نفذ إليه منها شعاع أدفأه وطمأنه.

والملمح الذى أراه جديرًا بالاهتمام فى هذا العمل هو قدرته على استخدام العين فى ملاحقتها البصيرة للأشياء .. فعبر جزئية مكانية ضيقة - العين - تتعدد أبعاد المكان وتتفسح. إذ رصد مفردات الرؤية الصغيرة والكبيرة والعامة.. ووصف الجسد، والقباب، والمآذن، والسفن، والمعابد، والموج، والشاطئ.. العين تلتقط الجزئيات، وتصنع الصور المتراكمة، وتلون الظلال، وتقتنص - عبر السّرد - التكوينات المعمارية التى يستفيد منها الراوى السّارد - عبر رؤية المؤلف المعمارى المهنة - فى إقامة تضاريس المكان والتاريخ فى نسق تخييلى حمله طابع جمالى شديد الرهافة والتأثير معًا.

«النخيل الملكى» عنوان جميل وثرى، لرواية متميزة، اتخذها الروائى محمد عبدالسلام العمرى مفردة مكانية ذات طابع جمالى تشى بمفردات المكان فى الإسكندرية، وأضفى عليها صفة من

الجـمـال والبـهـاء تشـعـرنا ـ ونحن نقـرأ الرواية ـ أننا ندخل بهـوًا تاريخيا يتسم بالعظمة والجلال. ولعل كلمة «الملكى» توحى بنزعة كامنة إلى الزمن الجميل، هذا الزمن الذى انسحب بسكونه، وبهائه، وتفـرده فى المكان والعمـارة والمسلك الإنسـانى، ليـقف فى مـواجـهة الحاضـر، يتـضـاد مع مـجال الرؤية ومـا آلت إليـه المدينة بتكويناتها وتضاريسها وناسها.

وراحت العين النافذة تلتقط زوايا التحول والتغير الذى طال كل شىء، فاختلطت القيم وتبدلت، وسادت النزعة المادية، وانحدرت مساحة الانتماء والدفء الإنسانى.

وتتميز الرواية بطاقة هائلة من التصوير اللغوى التراكمى، حتى لتبـدو أنها تجـربة فى الأسلوب ـ وهـناك ولع بالصـورة، والتـركـيب المتـخيل، وأسـاليب المجاز، وانطلاقـات تعبـيرية مـتوترة، واقـتناص المفـردة الدالة. والرواية ـ بلا شك ـ تنبئ عن قـدرة تعـبـيـرية قـوية، وطاقـة لغـوية مـدهشـة. وصـاحب ذلك كله نوع من الاطراد فى الإيقـاع، وسـرعـة التـتـابع، وولَّد ذلك كله نوعًا من الثنائيات التى شغلت الكاتب من قضايا حول الوجود، والدين، والأجناس، والأنثى، والأقليات، والأمكنة، والأخلاق.. والجنس، والتصوف.. وغـيـر ذلك من محاور متعددة.

وتجـدر الإشـارة إلى أن التـراكم التـصـويرى والولع بالأسلوب، والقصدية فى الكتابة ـ كأن ينحى من الرواية أداة العطف مثلا ـ أدى إلى التبـاس فى التلقى، والوقـوع فى مـزالق أسلوبيـة حين ترد

مفردات ما تشير إلى نوع من الاجتراء على القيم، قد يعتبرها البعض لونًا من ألوان الخروج على السائد من المعتقدات.

فهو يصف أنيسة فى جمالها، وتبدّيها الآسر أمام العيون كأنها «الإله»، لقد خشعت الأبصار، وقبضت بحسنها الباهر على الحدقات (بدأ الجميع فى صلاة وخشوع أمام الله الذى يرونه رأى العين» .. وتلك مبالغات أسلوبية وشطحات فى الخيال، فالشخصية ملتبسة، ومتنوعة، وسامية، ومتدنية فى الآن نفسه. وأزعم أن ولعه باللغة، وعشقه للصورة اللغوية الجميلة، وإمعانه فى البحث عن مجازات تعطى الدلالة بعدًا عميقًا وشفافية .. هو الذى جعله يقّترب من هذه التعبيرات الجانحة.

والكاتب أراد أن يجعل من هذه الأنثى الفاتنة، التى سلبت لُبّ الجميع، نموذجا متفردًا فى الاحتواء والاستحواذ، والتسامى. وصنع لها صورة لغوية تكاد تمتنع عن التخيل.. كأنها الروح التى تحل فى كل زمان، أو مكان - وكأنها الرمز الذى يمتطيه - تركيبيا - لينتقد - عبره - المرئيات والمسالك.

ولقد حاول أن يفك طلاسم هذه المرأة التى يصفها بأنها «عصير الأنوثة الوردى».. وهو ما يتلاءم مع فن التراسل فى الصور، إذ يعطى الأشياء صفات الأشياء الأخرى، وراح وهو يجابه الأنوثة الوردية، يبحث عن الصور ذات الطابع المادى علّه يقرب هذا النموذج الحسى الفاتن المتناقض إلى القارئ، وليبرر هذا اللهاث الجنسى الذى يخترق متن الجسد ومتن الرواية معًا.

لقد جاءت «أنيسة» وسيلة من وسائل التعرية، وكانت دليله حيثما أراد، وأضفى عليها نوعًا من الغرائبية. وهى تدور به فى بهو المعبد فى المكان الصحراوى، تترصده، كأنه هدف لها، تفيض عليه فتنة وإغراء.. تستهدفه حتى تخلصه مما هو فيه، قيمة، ومعتقدًا، وتظل تنتظره بعد أن تخلص منها واستعاد ذاته وانفصل عن متعة الغواية الفاتنة.. لكنها وهو ينفصل عنها تبتسم فى ثقة القادر ويسجل الكاتب هذا المعنى فى السطر الأخير من الرواية فيقول: «نظر إليها فوجدها متربعة فى بؤرته تبتسم، تضحك بثقة متناهية».

قبسات من السيرة النبوية

قراءة فى رواية محمد الصابر

• قبسات من السيرة النبوية •

- ١ -

الأعمال التى تناولت سيرة الرسول (ﷺ) كثيرة منذ بدأ التدوين، والعاشقون للقيم والفضائل شغفوا بالسيرة العطرة وأخذوا ينهلون من معينها جيلا بعد جيل.. وحب رسول الله (ﷺ) جعل الأديب يجوّد فى لغته، واختيار مواقفه، واختبار شخوصه ومجالات السرد والتصوير والحوار، وانتخاب الحدث مما يعطى لما يكتب - على كثرة ما كتب - تميزا فى الأداء وجمال التناول.

ولاشك أن التناول العصرى للسيرة النبوية يختلف. فإذا كان التكرار قديما سمة الأعمال، فإن المعاصرة أكسبت النصوص نمطا جديدًا فى السرد والتحليل، والتخييل والابتكار والإفادة من المنجز الروائى.. وكثرة الكتابة فى هذا المجال تمثل تحديا للكاتب، وقيدًا على حريته.. مما يؤدى إلى الإغراق فى الخيال، وابتداع

الشخصيات، وتأليف المواقف، واستحداث الصراعات، وهو ما يضفى على العمل جمالاً وتأثيرًا .. ولكن علينا أن نؤكد أن هذه الوسائل الفنية يجب ألا تمس الواقع التاريخى أو تغير من الحقائق أو تنال من الرجال المشهود لهم بالصدق والإيمان ومحبة الرسول.

وهذا يلقى على الكاتب عبئًا ثقيلا فى رصْد الروايات، والتحرى الدقيق فى رواتها، وأحداثها والاطمئنان إلى الرواية التى يراها صادقة كل الصدق؛ لأن عرض ما نحب أن نعرضه يؤدى إلى الافتئات، ذلك أن الكاتب قاض يوازن ويحكم ويقرر.

وفى مجال صياغة السّيرة صياغة فنية إبداعية يجب ألا يقتصر التناول على البحث عن الجمال الفنى بأشكاله وأنساقه فقط، لأن ذلك يعتبر تعطيلا لجانب آخر وهو البحث عن الحقائق. ولقد أوضح القرآن الكريم الحقائق الكبرى فى الحياة الدنيا والآخرة. ومن ثم يصبح العمل الفنى كلاً واحدًا .: يجمع بين الجمال والحقيقة، فتتحقق بذلك المنفعة كما يتحقق المثير الجمالى..

وفى صياغة السيرة - روائيا - يصبح - محور العمل - القدوة، والمثال، والنموذج الذى تتجسد فيه - قيم الإسلام .. إنه الرسول الهادى الأمين.. فما أعظمه من بطل عجزت الأبطال أن تسمو إليه.

وفى الصياغة الفنية - لا يغفل الكاتب مناطق الضعف البشرى؛ لأن الضعف والقوة حالة تعتور الإنسان وهما جناحا الكاتب إلى إبداع حقيقى.

-٢-

وفخرى فايد - كاتب رواية «محمد الصابر» يعى تماما مسئوليته، ويمتلك أدواته وهو مؤهل لأن ينسج هذه الحقبة التاريخية - نسجا رهيفًا، جميلا، متقنا يتسم بجمال اللغة فى بساطتها، وبالسرد فى آلياته المؤثرة، وأن تكون اللغة قريبة فى تكويناتها من القرآن والسّنة، والتراث، وأن تعكس - فى فهم عميق - روايات القدماء حول حياة النبى (ﷺ). وهو اجتهاد يمثل تحديا فى الموقف الروائى الذى قيَّد الكاتب نفسه به ووضع خياله الابتكارى ضمن حدوده الحاكمة والموهبة الواعية قادرة على التعامل مع القيد بما يكسب الفكر قدرًا كبيرًا من الالتزام الموضوعى، ويفتح آفاقًا ثرية فى جوانب الإبداع والتلقى. فالحرية كما يقول «بيرك» يجب أن تقيَّد كيما تمتلك. وهو بذلك سيتجنب مزالق وقع فيها بعض كتاب السيرة.. فالمحافظة على النسق التليد أحد أهم دلالات هذا العمل الروائى.

وعمل كهذا يقتضى قراءات متعددة - وحاكمة - فى الدراسات القرآنية، وكتب التفاسير، وكتب الصحاح..

ويتساءل الكاتب فى خشوع أى أسلوب سيكون أسلوبك أمام هذا الإعجاز الربانى فى القرآن؟؟ .. ولعل الرواية أن تكون إجابة على هذا الهاجس الكتابى لدى الكاتب. فلقد استطاع أن يتأسى، ويقتدى، ويجتهد، ويسجل، ويخرج إلى الوجود/ القرائى - إن صح التعبير - عملاً روائيا متميزًا فيه زخم الماضى وجسارة الحاضر.

بدأ الكاتب عمله الروائى من حدث هام يلقى بثقله على الذات والمكان وهما مفردتان أساسيتان تشكلان مع الزمان طبيعة الحدث ودلالاته.. والحدث الذى أعنيه هو غزو أبرهة الحبشى لمكة المكرمة - والدلالة فيه توحى بأن المكان - مكة - على موعد مع متغيرات جديدة، وأن الفيل إشارة إلى رضا الله عن هذه الجماعة، وأن ثمة وليدا - يشق بولادته - ركام الضلال والظلام معًا.

والنية التى عقدها أبرهة فى هدم الكعبة أثقلت نفوس القوم، فالبيت الحرام «رمز عزتهم ومصدر فخارهم وموطن آلهتهم».

والموقف مشحون والذوات البشرية تحمل آلامها.

وأبرهة يتسم بالقسوة والوحشية، انتهب الأموال والأقوات ودمَّر الديار.

وعبدالمطلب تملؤه الجسارة ويشمله الإيمان بأن للبيت ربًا يحميه.

ويتواجهان، ويرسم الكاتب بتصويره الدال موقفا للتضاد يشى بنمط الشخصية عبر حوار يرسم الطبائع.

نقل المترجم كلام أبرهة إلى عبدالمطلب فقال :-

«- مولا ى يسأل إن كانت لك حاجة عنده فيجيبك إليها!

قال عبدالمطلب :-

ـ قل لمولاك إن جنده قد نالوا مائتين من إبلى بالأمس فليردها لى. تغير لون أبرهة وبدت الدهشة على وجهه الذى ازداد سوادا حين سمع من المترجم ما قاله عبدالمطلب.. سكت قليلا ثم قال :

ـ كنت قد أكبرتك حين رأيتك وظننتك تتوسل إلىّ ألاّ أهدم البيت ـ فإذا أنت تطلب أن أرد إليك الإبل..

أجابه عبدالمطلب فى هدوء :

ـ لأننى رب الإبل. أما البيت فله ربّ يحميه».

وتتبدل المصائر.. ويعلق بالذاكرة موقف الهاشمى الذى استدعى زمانًا مضى نذرَ فيه أن يذبح ولده فداء، وكأن الماضى المستدعى إشارة إلى النذير.

وأخرجه المدد الإلهى من ماضيه حين سادت السماء سحابة من طيور الأبابيل.. وراحت الحجارة «تتساقط من السماء ترمى بها الطير الأبابيل فتخترق كل ما يقف فى طريقها كان الجند يفرون متخبطين فى كل اتجاه، يبحثون عن ملاذ .. ولكن أين المفر من قضاء الله؟» واندحر الغزاة.

واستقبلت الكعبة الطائفين والعاكفين والركع السجود، وسجل القرآن الحدث فى إعجاز مبين «وأرسل عليهم طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل فجعلهم كعصف مأكول».

وفى ظل هذا الخوف والرهبة كان عبدالله بن عبدالمطلب قلقا على زوجته آمنة بنت وهب «التى كانت تحتضن جنينها محمدا»،

وما أن استراح باله واطمأن بعد هزيمة أبرهة، حتى قرر السّفر إلى الشام ويسكن الحزن قلبه، وحادى القافلة يؤجج مشاعر الحنين إلى الأهل، وفى عودته تمنى لو قطع الطريق فى لمحة حتى تكتحل عيناه بآمنة وبما تحتضنه «تمنى لو كان صقرًا يشق الفضاء بجناحيه»، ولكنه المرض المفاجئ يجبره على التّخلف عند أخواله بالمدينة.. ليموت فيها.

وانفرط قلب آمنة حزنا حين علمت بالخبر الحزين..

وجاء مولده - (ﷺ) وسط هذا الشعور بالألم فخفف عن الأم غياب الزوج الدائم وعن الجدّ موت فلذة الكبد.. وراحت الطبيعة تبشر به وضمّن الكاتب نصَّه.. هذا المعنى، فالليل باح بسره، والنجوم تألقت كأنها الثريا والسماء تنفتح عن ضياء مبهر يُبشر بمولده.

وسمى الوليد محمدًا، وطاف به الجدّ حول الكعبة.. ونحر..

وفى سرد حميم يصور الكاتب عرض محمد على المرضعات من بنى سعد.. وكانت حليمة السعدية تحس بشعور موصول كالحبال يشدها إليه، والأم فى حيرة من أمرها.. وأقبلت عليه ففاض الخير.. وتعلق محمد بجده عبدالمطلب، فلم يعد له أحد سواه بعد موت الأب وموت الأم.. وترسخ معنى اليتْم فى قلب الصبى حين اكتملت دائرته بموت جده.. وهكذا «أطبق اليتم على اليتيم».

وعمل محمد - فى كفالة عمه أبى طالب - بالرعى، وهو حرفة الأنبياء.. وكان المكان يساعده على التأمل والتدبر فى الكون

والملكوت والابتعاد عن مناطق السوء.. وتمضى الحياة، ويعمل بالتجارة.. ويتقدم الزمن خطوة إلى الأمام.. ويدور حوار بينه وبين عمه.

«- ألا تفكر يا ابن أخى فى التجارة للأثرياء حتى تصيب بعض حاجات الشباب فتتزوج.

- قال محمد : - ما خطر لى هذا ببال.

قال أبو طالب وقد امتلأ شفقة على ابن أخيه.

- ألا تتاجر لخديجة بنت خويلد فلو جئتها وعرضت قسك عليها لفضّلتك.

قال محمد فى تعفف: يا عم لعلها أن ترسل إلى..»

ويكشف الحوار عن تعفف محمد وعن حرص العم - كما يوحى بأن خيطا رهيفا يتخلق لتتكون أسرة طاهرة نبيلة.

وتزوج الأمين، الزاهد، الصابر من زهرة نساء قريش، وأحاطها بحنانه «وشملها بعطفه، وأيقظ فيها مشاعر الحب والكرامة، فأقبلت عليه، مخلصة وفية تغدق عليه من فيض مشاعرها.. فكانت له الأم التى حرم منها والحبيبة التى تضعه فى عينيها).

ويتردد محمد على غار حراء .. ويتجلى التصوير لمفردات الجبل كأنه إيذان بلحظة التلقى الكبرى «.. وبدا غار حراء كفوهة تنادى من يراها أن يقدم على دخولها فتأخذه إلى عالم المجهول».

وفيه تلقى الصابر الأمين رسالة السماء.. وردّد قوله تعالى «..اقرأ باسم ربك الذى خلق خلق الإنسان من علق».

وتقف بجواره خديجة تؤازره وتبعد عنه رجفة الخوف وتؤكد له أن الله معه «فإنك لتصل الرحم وتصدق الحديث، وتحمل الكلّ، وتكسب المعدوم، وتقرى الضيف وتعين على نوائب الحق».

ويتلقى محمد الأمر، وينضو عنه غطاءه، ويشهد أن لا إله إلا الله. وراحت خديجة تطهر منزلها من شبهات الوثنية ونطقت بالشهادة.. وصدع محمد بالأمر.. «يا أيها المدثر قم فأنذر وربك فكبر وثيابك فطهر والرجز فاهجر..»، وتسامعت مجالس قريش بأمر الدين الجديد وأشاع المغرضون حول الرسول (ﷺ) إشاعات باطلة فوصفوه بالسحر حينا وبالجنون حينا آخر، واعتبر البعض ما يتلقاه من أساطير الأولين، وتحمل محمد (ﷺ) كثيرًا من الأذى، وتلقى السخرية منه ومن الدين الجديد صابرًا .. محتسبا، وباءت محاولاتهم بالفشل الذريع..

وتعددت مواقف الجدل حول القرآن الكريم، وحول البعث والحساب وتحداهم القرآن «وإن كنتم فى ريب مما نزلنا على عبدنا فأتوا سورة من مثله»..

وتجسد الحقد فطارد المشركون المسلمين وسلبوا أموالهم. وانتهبوا تجارتهم، واشتدوا فى إيذاء الرسول بشتى الوسائل - حتى وصل الأمر بعقبة بن أبى معيط أن يخنق النبى لولا مواجهة «أبو بكر» قائلا «أتقتلون رجلا أن يقول ربى الله..».. وكيد «أبو جهل» للرسول معروف ومتواتر ، ووسائل التعذيب للمسلمين بالسّياط، والحجارة، والرمضاء والجلد من الأمور التى وقف عندها كتاب السيرة كثيرًا.

ومع هذا الأذى والأغراء بالمال والسلطان صمد محمد (ﷺ) وردد فى قوة المؤمن وحكمة الصابر: «والله لو وضعوا الشمس فى يمينى والقمر فى يسارى على أن أترك هذا الأمر ما تركته حتى يتمه الله أو أهلك دونه».

وراح الرسول ينشر الدعوة ولا يبالى بأذى، وكان يخطب فى الحجيج، ويعتلى جبل الصفا ويقول «يا معشر قريش، أنقذوا أنفسكم من النار فإنى لا أغنى عنكم من الله شيئًا إنى لكم نذير مبين».

واشتد ساعد الإسلام بإسلام عمر وحمزة.. ولأول مرة يترك المسلمون حياة التخفى ويخرجون للصلاة فى الكعبة على مرأى من الناس.

وكان حصار قريش للنبى وأهله شديدًا وقاسيا، امتحن فيه المسلمون فى أنفسهم وأهليهم وأموالهم .. وصبروا، وحمدوا، وتأسوا بالنبى ـ وبعد أعوام ثلاثة انفك الحصار، وأكلت الأرضة صحيفتهم. إنه الابتلاء .. وإنه الصبر الجميل.

وامتحن محمد بموت عمه أبى طالب وزوجته خديجة.. وتلقى الأمر فى صبر جليل، يضاف إلى صبره الحكيم فى مواجهة أذى أهل الطائف له حين عرض حمايته عليهم، وحصبوه بالحجارة وشجوا رأس زيْد مولى الرسول حتى بكى محمد وهو يبتهل إلى الله فى خشوع طويل «اللهم إنى أشكو إليك ضعف قوتى، وقلة حيلتى وهوانى على الناس.. يا أرحم الراحمين، أنت رب المستضعفين

وأنت ربى، إلى منْ تكلنى إلى عبد يتجهمنى أم إلى عدو ملكته أمرى.. أعوذ بنور وجهك الذى أشرقت له الظلمات وصلح عليه أمر الدنيا والآخرة من أن ينزل بى غضبك أو يحل علىّ سخطك لك العتبى حتى ترضى..».

وبدأ نور الإسلام يغزو القلوب، وبايعت الوفود النبى محمدًا، فى بيعتى العقبة الأولى والثانية على «ألا نشرك بالله شيئًا، ولا نسرق، ولا نزنى، ولا نقتل أولادنا.. إلخ»، واستضاف الله نبيه محمدًا فى رحلة سماوية هى الإسراء والمعراج التى أثرت الآداب العربية والأجنبية، وقدمت زادا قصصيا وأثرًا لكن الرحلة أحدثت فتنة بين القوم فصدّق منْ صدق، وكذب من كذب.

يقول المطعم بن عدى : نحن نضرب أكباد الإبل إلى البيت المقدس مصعدًا شهرًا ومنحدرا شهرًا، أتدعى أنت أنك أتيت فى ليلة واللات والعزى لا أصدقك).

ويبادر أبو بكر فيقوله فى صوت عال : أما أنا فأشهد أنه صادق.

.. ولقد شدد المشركونِ الحراسة على مداخل مكة خشية الهجرة، ومع ذلك تسلل الصحابة والمسلمون إلى طيبة دار هجرتهم .. وبقى الرسول فى مكة مع قلة من الذين عجزوا عن الفرار وأزمعت قريش أمرًا .. وقرروا أن يأخذوا من كل قبيلة فتى قويا مسلحا حتى إذا خرج محمد من داره وثبوا عليه وضربوه ضربة رجل واحد فيتفرق دمه بين القبائل.

ويمكرون .. ويمكر الله..

ويخرج محمدّ مهاجرا مع صاحبه، وضرب الله على أبصارهم.. وتلا قوله تعالى: «وجعلنا من بين أيديهم سدًا ومن خلفهم سدا فأغشيناهم فهم لا يبصرون».

وعند هذه اللحظة التاريخية التى فرقت بين عالمين متغايرين ومتواصلين معًا ينهى الكاتب المبدع فخرى فايد سفره الأول حول السّيرة النبوية.

■٤■

سجلت الرواية فى سرد فنى جميل أزهى فترات التاريخ الإسلامى، وهى فترة بزوغ الدين وانتشاره وهى نفس الفترة التى ارتبط فيها هذا النزوع وهذا النمو المطرد بحياة النبى محمد (ﷺ) .. ولأن الحدث تاريخى فى أساسه فلقد جود الكاتب أدواته الفنية تجويدا واضحا ليتسامى بفنه إلى هذا الأفق من القيم، والأخلاق والأحداث، والشخصيات، والأماكن، والهواجس، والاتصالات، واختلاط النفوس .وكان الحدث التاريخى هو المحور، وهو الإطار الذى ينطلق منه لمعالجة قضية حيّة من قضايا الإنسان فى صموده، وصبره، وتحمله لقدره، وللأمانة الملقاة على عاتقة ـ وكان النبى (ﷺ) هو هذا النموذج الذى يُتأسى به ويضرب من المثل كرمز لكل هذه القيم.

ولقد اتسم الأداء فى هذا العمل الجميل بجاذبية العرض الذى تمثل فى اللوحات الفنية التى صور فيها المكان، والطبيعة وحيرة

الإنسـان، وهو تصـوير لا يأتى لذاته وإنما ليقـدم حـدثا أو يرهص بموقف ولعل وصف الهجير فى الصحراء أن يكون نموذجا للمعنى المراد، فـالحـدث يتـمـثل فى قـدوم أبرهة إلى مكة لهـدم الكعـبـة ـ واللوحة تصف هجير الصحراء فى الزمان المصاحب والمكان ـ ساحة التلاقى يقول النص «تناثرت بحيرات الماء فوق الرمال وقد اشتد لمعانها حتى لتخدع العارفين بطبيعة الصحراء.. وفى هذا اللظى توقف ثعبان أسود هائل فوق الرمال ينتفض .. إلخ».

والرمز/ الثعبان الأسود يكشف عن الترقب الذى يحدثه النص لمعرفة الذات المتوحشة.. ويستتبع هذا الولع بتصور الموقف الاهتمام بعنصر بلاغى مهم هو التشبيه الذى يعكس فى دلالته درجة المشابهة بين الأشياء فيساهم فى تعميق المعنى وتجميل الأسلوب. وتلك مؤازرة لغوية استخدمها الكاتب فى حرص، وتبدت فى عمله كله ـ مثل «الصدق يجعل كلماته كالسّهام»، وكتلك الصورة التمثيلية التى استخدم بها آليات البلاغة والمجاز.. ليصور نهاية أبرهة وتطهير المكان من جثث جنوده بعد أن اخترقتهم الحجارة المسنونة «.. أما الرمال فقد عادت إلى صفرتها واستوائها بعد أن جرفت الأمواج جثث الموتى من جند أبرهة لتدفن فى قاع البحر بينما استمرت السماء تبج المطر بجًا، فكأنما الصحراء تتطهر من دنس أعداء بيت الله».

كما ارتبطت الصياغة بالحالة فاستدعى الموقف النفسى أسلوبه الذى يكشف عن القلق، أو الاضطراب، أو التوتر، أو الحزن، أو

مكابدة الفراق، وهى كلها مشاعر قد ترتبط بتساؤلات تحفر فى أعماق الذات..

يفيض داخل آمنة بمشاعر تجاه عبدالله الذى خطبها زوجة له «فمن من بين شبابها جميعا تم فداؤه بمائة من الإبل غير عبدالله، ومَنْ مِنْ شباب قريش تنافستْ عليه بناتها .. إلخ».

وجاء استبطان الذات آلية من آليات الحكى الجميل، وكثيرًا ما طفا الماضى على الحاضر ليحكم مساره وليشكل بنية الفعل، وليكشف طبائع الذوات. وتنوعت الضمائر الثلاثة - الأنا، والخطاب والغيبة، وباح النص بقدرة واضحة على الإفادة ممّا تضمره هذه الضمائر وتبوح به فضلا عن إحلال ضمير مكان آخر. وهذا التبادل فى الضمائر يعطى تعميقا للحالة وكشفا للذات البشرية فى لحظات الولوج إلى الداخل أو فى لحظات المواجهة مع الذات.

يواجه عبدالمطلب نفسه، سالخًا ذاته ومواجها إيّاها لحظة الأزمة مع أبرهة مستخدمًا ضمير الخطاب بديلا عن ضمير الأنا «هذه البئر التى رأيت فى منامك أنّك تقوم بإعادة حفرها.. وسخروا منك واستهزأوا بك.. إلخ».

والشكل الفنى له إرثه وتراثه، وهو متغير يرتبط بقدرة المبدع. وفى الكتابة الدينية يصبح الحرص على المضمونّ له الأولوية مع أن الموضوع - فى ثرائه - يتيح للكاتب الحرية فى الاختيار والانتقاء والتحليل والإفادة التراثية. والعمل وهو يتوجه توجها إسلاميا لا يعنى خلوه من القيم الجمالية، إذ حرص الكاتب كل الحرص على

هذه القيم، يفيد منها لتوصيل الفكر. ويتحدد انطلاقه كما قلت ـ من القرآن الكريم وكتب السيرة..

ومن ثم جاء العطاء عملاً فنيًا متميزًا، يجمع بين التراث فى مادته والمعاصرة فى الصياغة الأدبية.

السنيورة

جدلِ الآخر..وغلبة التراث

• السنيورة •

جدل الآخر.. وغلبة التراث

-١-

دخلت القصة كفن نثرى جديد إلى عالم الأدب فى المملكة السعودية من ثقب الإبرة الضيق. فى الوقت الذى كان للشعر فيه السيادة والذيوع، ومع ذلك فقد استطاعت أن تزاحم الشعر وتكتب شهادة ميلادها كفن أدبى حين تنبهت إلى التعبير عن الواقع وتحولاته، ورصد المواقف الفاعلة للذات فى صراعها بين الخارج والداخل، والاقتراب من الفنون الأخرى فى دوائر تماسّها، فتمتص منها الرحيق ثم تذيبه سائلاً عذبًا، فى إطار قصص له أبنيته وأنساقه التعبيرية المتنوعة ما بين حدّى القديم والحديث.

ولقد سعت القصة وهى تحفر مجراها الفنى التاريخى - وسط الصدّ والقبول - إلى أن يكون لها من النسيج ما يكون خاصًا بها، ومن الأبنية التعبيرية ما يكون دالاً عليها، اتساقًا مع المرجع التراثى والأخلاقى، والمكانى، فضلاً عن ضغوط العُرف، وإلف العادة، دُون أن تغفل الجانب التأثرى لتواصل الثقافة الأدبية والفكر التنويرى

فى البيئة العربية ككل، إشارة دالّة على أنّ جسور الثقافة قد امتدت من مراكزها المعروفة فى مصر والشام إلى الحجاز - أولاً - عبر المطبوعات والصحف والبعثات والسّفرات الخاصة، مما أحدث هذا اللقاح الفنى - والذى أرفده وقوّاه التأثيرُ الغربى فى مجالات الفكر عامة فيما بعد - على يد جيل «الوسط» ثم «الحديث» فنًّا قصصيًا مميزًا .. لا يفرّط فى نكهة المكان وجمالياته المدهشة، أو غرائب العادة، أو أسطورية التراث وتخييلاته، كما لا ينزلق إلى الذوبان فى أشكال التعبير الحديثة بالرغم من تواجد اتجاهات نقدية حديثة قلبت كثيرًا من مواصفات النقد التحليلى والتقليدى معًا[1]. ولكن كانت مقاربة النقد الجديد - فى صدمته - من الشعر مدخلاً للدراسة أقوى وأشمل من اقترابه من القصة، وإذا كان المجتمع السعودى تعامل مع الجديد الطارىء بحذر شديد، إلا أن الإشعاعات الحضارية ظلت تتسرب شيئًا فشيئًا حتى غطت أرجاء البيئة فى المربع الأخير من القرن الحالى، حيث حملت هذه الحضارة ألوانًا من الفكر والثقافة، وصورًا من أنماط المعيشة والحياة «ما كان لأبناء الجزيرة بها من قبل معرفة وخبرة، بل نقلت إليهم فنونًا من الدراسات العلمية الحديثة، وصورًا من حياة المجتمعات المتطورة الراقية، ووجوهًا من الآراء والنظريات الجديدة، جعلتهم يعتقدون أن التقدم الحق للمجتمع لا يكون إلا اذا أخذ الناس بأسبابها)[2].

وإذا كان الأدباء قد أدركوا أن عليهم مسئولية إفساح المجال للنور الجديد لإحداث التطوير المطلوب وإشاعة الجديد والتنوير إلا

أنهم مشوا على «الصراط» وهم يحاولون التوفيق بين نواتج الحضارة القادمة وقيم البلاد وظروفها المادية والتراثية والأصول العرقية فى الحياة القبلية المتوارثة. «وأيقن الأديب أن عليه مسئولية التقدم الاجتماعى والتطوير الحضارى، وأنه إلى جانب هذا يجب أن يتلاءم كل تجديد فى المجتمع وواقع المواطنين، وظروفهم، وعقيدتهم»(٣).

ولقد هبت نسائم التغيير فنشب الصراع العقلى بين واقع متخلف وأمل فى الجديد يتراءى فى الأفق كالحلم الواعى. واحتارت الذات بين حياة ظاهرية تتميز بالرداء التراثى الخاص والبيت الذى يعج بأحدث المبتكرات الأوروبية. وكأنما لا صلة تربط «الساكن بالمسكون فيه». وتعالت صيحات الإيمان بالفرد والمناداة بالحرية وحق التعليم للجميع. وحملت الصحافة - كما حمل الأدباء والمفكرون - عبء التعبير عن هذه التطلعات.

ولقد واكبت القصة ذلك كله واستطاعت أن تفرز كتابها ومبدعيها فى إطار من التنوع ما بين التراث والإفادة الحديثة. ولم تتخل عن المهمة الاجتماعية فى المقام الأول بما تحتاجه من جهد وافر لتحريك الساكن المتراكم.

-٢-

لم يغب عن القصة السعودية - وإن جاء متأخرًا - ما التفتت إليه القصة العربية - وبخاصة الرواية المصرية - فى جدلها مع الآخر «الحضارى» عبر رحلتها إلى الغرب، إذ سكبت الكثير من الأضواء

الكاشفة على الذات العربية - المسلمة - فى لحظات احتكاكها، وتعاملها مع الغرب، ومواقف تلقيها للفكر الحديث، وللأسلوب المادى «الحضارى» الذى يفارق فى كثير منه ما ثبت وتكرّس وقدُم فى الشرق العربى. وهذا الآخر الذى هو ظاهر الجدل وليس باطنه، يعطى بُعدًا عامًا لنمط الفكر المتقدم عمومًا بالنسبة للبيئة العربية فى تحولها الزمنى المتلاحق. وحمل الخطاب القصصى هذا الجدل بما اعتوره من خلل فى المواجهة ومأساة فى النتيجة. «وتاريخ هذا الآخر الحضارى المتقدم ينبىء عن مواجهات دامية لم تكن شريفة الأهداف أو الوسائل مع الذات الحضارية الجماعية، بل إن الحاضر نفسه يشهد هذا اللون من الصراعات المصيرية المعلنة والخفية بينهما. ومن ثم تقع الذات الفردية المنتمية بجذورها إلى النمط الحضارى المتخلف، والتى تتغير بفعل النمط الحضارى الآخر - المتقدم - فى مأزق مصيرى، تسأل معه نفسها كيف تقبل الولاء حضاريًا لمن يسعى إلى تدمير الحضارة التى تنتمى بجذورها إليها»(٤).

ولقد أثمرت هذه المواجهة - على مستوى النص الروائى - عن تمزقات وشروخ فى البنية العاقلة، وحفلت بتبريرات سيكلوجية واهمة، وتضمنت ثنائيات «حسابية» تعكس جدل الصراع الظاهرى وتشى بالإذعان، وحملت الذوات أبعادًا رمزية، وطقوسًا بيئية تخالف الدلالة الموضوعية ككل. وتباينت الرؤية ما بين كاتب وآخر، وتساقطت الأشخاص، أو انسحبت، أو أوصدت عليها باب الرجعة إلى الزمن الفائت، يأسًا، أو إحباطًا، أو فشلاً. إن كمًا هائلاً من

التوحش الإنسانى والاستلاب الذاتى حفلت به هذه الروايات[٥]. عبر سلوكيات فى العنف الجنسى أو الرقة الرومانسية أو البدائل الوجدانية. وكان للمرأة «طوطمها» الخاص فى تحولها وثباتها، وانكسارها ورمزيتها المبهمة.

ولقد ظلت الروايات تتعامل مع سطح الشكل الغربى دون القبض على المعنى الكامن وراءه، مما أفقد الذات التوازن، وأضاع على الفكر جوهره الصحيح، وأفقد العمل متعة التأثير فى الآخر الغربى. ولقد فقدت هذه الروايات تأثيرها فى الآخر الغربى، ولم يهتم بها - مثلما يحدث مع عطاء نجيب محفوظ مثلاً - أو يسع إليها لأنها لا تمس حاجات فكرية لديه، أو تثير متعة جمالية يفتقدها، بل هى نوع من البضاعة المستردة جاءت فى ثوب رومانسى حينًا أو زاعق حينًا آخر. ومعنى ذلك أن الخلل فى العلاقات الثقافية والأدبية والعجز عن التمثل الحقيقى لوجه الآخر الغربى قد يؤدى إلى نوع من التبعية والارتهان فى المجال الفكرى والأدبى أكثر المجالات التصاقًا بالعقل والوجدان، ومن ثم تنمحى استقلالية القيمة وخصوصية الدلالة. من هنا يتقدم المردود التأثيرى للآخر، وكذلك الإفادة منه. فالجانب التأثيرى فى مثل هذا الخطاب الروائى «ينطلق من حقيقة أن من يتلقى عملاً أدبيًا، وطنيًا كان ذلك العمل أو أجنبيًا، فإنه يفعل ذلك بدافع من حاجته كمتلق، لا انطلاقًا من حاجة لدى الجهة المُرسِلة. وهم ينطلقون فى ذلك من حقيقة معروفة للجميع، ألا وهى أن عمليات التلقى الأدبى تخضع بصورة عامة لحاجات جمالية وفكرية قائمة فى نفس المتلقى»[٦].

والتوسع فى استخدام الآخر الحضارى وارد فى القصة السعودية؛ لأن الآخر - عمومًا - يمثل عالمًا جديدًا متقدمًا فى البناء الفكرى والمادى معًا، مما يجعله يلبى أشواق الفكر والوجدان لدى المتلقى السعودى، ويجد فيه ما يفتقده فى مجتمعه. ومن ثم وجدنا «الآخر» ليس وقفًا فى الغرب فقط - مع سيادته على الخطاب الفكرى العام فيما بعد - بل تعداه إلى بيئات أكثر حضارة ورقيًا من المجتمع السعودى لمجرد أنها حازت درجة ما من السّبق فى التعامل مع الآخر الغربى.

فعلاقة الذات فى الأدب السعودى بالآخر تتنوع بتنوع المجال التثقيفى والتعليمى الذى بدأ انفتاح المجتمع السعودى عليه قبل التحديث وبعده. وثمة علاقة قوية مع مصر/ الثقافة والعلم، والتعليم. ونتج عنها مردود تأثيرى واضح فى صياغة كثير من الفكر التنويرى وتأصيل التراث معًا، وانفتاح آفاق رحبة على عالم جديد يمثله هذا الآخر... بمستوى نسبى وبما يتضمنه من تراث واحد ولغة واحدة ودين واحد، وتمايز الآخر/ «العربى/ المصرى» بالسّبق فى اختراق حضارة الآخر/ الغربى. لكنه يمثل فى نفس الوقت الآخر الحضارى للمجتمع السعودى.

«وحامد دمنهورى» أحد هؤلاء المبرزين فى رصد هذه العلاقة المتشابكة[٧]. وهو واحد من المبعوثين الأوائل لتلقى العلم فى مصر، وكان عمله الروائىّ مزاوجة فنية وفكرية واجتماعية لمجتمعيْن أراد لهما المؤلف أن يمتزجا. ولكنه آثر أن يُبقى على علاقاته الأسرية

فارتبط بفتاته المكية، التى جعلها رمزًا للتراث. وفى رجعته حمل معه الجديد - بطل الرواية - فى الطب والمعرفة ليحارب بهما الجهل والمرض معًا.

ولقد كانت البيئة المصرية آنذاك مختلفة حضاريًا، ومن ثم جاء التعامل مع الآخر/ الحضارة المصرية تعاملاً اهتزت فيه ثوابت العرف ونمط الحياة. وكانت المرأة فى مصر، شأنها شأن مثيلاتها فى الغرب قد حازت قدرًا كبيرًا من الاهتمام، مع الفرق فى نمط السلوك والحرص على القيم. إلا أن القدر المشترك بين البيئتين خفّف من درجة الصراع وحدَّد منسوب البَوْح الوجدانى.

وقبل ذلك كان ثمة علاقة متبادلة وأصيلة بين مجتمع مكة ومجتمع الهند وباكستان. وكانت الهجرات إلى مكة والاستقرار فيها أمرًا متواترًا، بل ساهمت الأسر الهندية الوافدة فى نشر التعليم عن طريق الكتاتيب والمدارس الأهلية، وكانت بنيات المجتمع المكى فى طور التشكيل الثقافى. وجاءت رواية «البعث»[8] لمحمد على مغربى واشية بهذه العلاقة وراصدة للتأثير والتحول، وكاشفة للبدايات التعليمية فى الحجاز، إذ كان له «من المميزات ما ساعد على نشأة الصحافة فيه قبل غيره من المناطق الأخرى»[9]. ومن ثم تحركت عوامل التنوير وأشاعت كثيرًا من قضايا الثقافة والأدب.

ولقد حرص بطل «البعث» على أن ينقل الآخر/ الهند ثم مصر/ صناعة تدعم حركة مجتمع الحجاز فى تطوره ومواجهة للآخر/ الوافد أيضًا.

وفى انطلاقة المجتمع السعودى الحديث، انفتح المجتمع على الآخر/ الغربى انفتاحًا واسعًا. فتطورت الحياة تطورًا فاق حدّ الخيال، ولاح التطور واضحًا فى ميادين العمران والفكر معًا.. وكان لابد للأدب أن يعكس هذه العلاقة الجدلية، الجديدة فى حوار الذات العربية المغلقة مع الآخر الغربى المتفتح.. فجاءت رواية «السّنيورة» لتقوم بهذا الدور.

-٣-

تقف رواية «السنيورة»[١٠] للدكتور عصام خوقير كعلامة مميزة فى حقل الرواية السعودية. وتميّز الرواية حاصل من كونها انعكاسًا للمتغيرات التى طرأت على البنية الثقافية والحضارية فى المجتمع، وأن كاتبها جمع بين ثقافات مختلفة، مزجها فى داخله واستوعب توجهاتها، وأدرك خصائص الفن الروائى الذى يمارسه دون أن تشده الاتجاهات الحديثة من جذوره اللغوية والتراثية.

والتطور الاجتماعى والحضارى اقتضى أن يفرز كتّابه الذين قاموا بعبء التعبير عن التطلعات الجديدة، وكشف الأنماط الفكرية والسلوكية المتدفقة عبر حركة النمو الفاعلة.. والدفاع عن الثوابت التى هبت عليها عواصف تحاول اقتلاعها، أو طمسها، أو التقليل من فاعليتها.. مما يعنى أن الهمّ الاجتماعى لايزال مخيمًا على العمل الإبداعى، وأن الكاتب لم يتخل عن هذا التوجه - بصورة أو بأخرى. وأمّا الجديد فهو القرب من العمل الفنى بخصائصه

المميزة بالرغم من الوقوع فى المباشرة أو الوعظ، أو الخطابية التى حكمت الأعمال السابقة.

والموضوع الروائى ـ فى مواجهة التغيّر ـ قد تعددت أنماطه.. وتنوعت. فكان منه ما هو رومانسى الطابع.. حيث تحتشد الطاقات اللغوية بألفاظها وصورها الخيالية المحملة بالخواطر النفسية. وجنوح الخيال.

ورواية «السنيور» تنتمى إلى قصص الوجدان، حيث تقبض على الحركة النفسية وتغوص فى داخل الذات، وتتغلغل إلى أدق المشاعر بحساسية لغوية شاعرة.. مستخدمة فى ذلك السرد، والمونولوج وحديث النفس والوصف الخارجى. والكاتب وهو يصوغ صياغته اللغوية الجميلة ـ ذات النكهة التراثية ـ يؤكد فى المعنى العميق لروايته على الانتماء إلى الدين وإلى الوطن وتكريس القيم الدينية والاجتماعية المرتبطة بجذور الأمة وتاريخها الطويل.. إنه واحد من الذين يقفون مع المجتمع.. وليس من الذين يتمردون عليه. وهو ملحظ فكرى مهم.. ذلك أن الانفتاح الفكرى والحضارى على الآخر الغربى وذيوع وسائل الاتصال الحديثة وشيوع التعليم بكل تخصصاته، ومواجهة الصدمة الحضارية الآتية من الغرب.. والوقوف على نتاج الفكر الغربى فى مجالاته المتنوعة، قد أدى إلى نشوب صراع رهيب بين واقع له تقاليده الضاربة فى الأعماق وبين طموحات خاصة ـ أفرزها التغير ـ تتراءى كحلم وردى يجذب القلب

ويشغل العقل.. ولقد أحدث ذلك انحيازًا نحو الواقع، أو تمردًا عليه تجاه الغرب، تأثرًا بنتاجه الفكرى..

.... ورواية «السنيورة» تحمل هذا الانحياز إلى التراث، وتؤكد على تزاوج الحضارات واختلاط الثقافات وتلاقح العناصر. واستقطار ذلك كله فى إقامة بناء يفيد من نتاج الفكر دون أن يلغى أو يطمس زخم الواقع الثر بمكوناته العتيقة..

فنحن نواجه بمحاور... فى الرواية، وهى محاور ثنائية، يصنعها الكاتب صنعًا، كأنما هى المعادل للمحور الفكرى العام الذى يقف وراء عمله.. فثمة محور كبير يمثل العرب/ أوربا، ومحور خاص يمثل السعودية/ إيطاليا، وأخيرًا المحور الذى تتكرس فيه خصائص المحورين السابقين الشيخ/ ماريانا.. والفتى «الشيخ» رمز عام مبهر وممثّل لواقعه وعروبته ودينه. إنه السياق التراثى الذى يتدفق فى نهر الرواية فيزيح العوائق ويقتلع الأعشاب، ويرمى بالزبد على الشاطىء الأملس.. إنه القوة الفاعلة المسيطرة، والغازية - إن صح التعبير.. على حين تقف «ماريانا» تتلقى، وتندهش، ثم تتفاعل وتتكيف مع المجتمع الذى يمثله الشيخ.. فثمة عطاء فاعل وتلقٍّ مدروس.. وكأنه محور تصحيحى يُعيد للتاريخ وهجه القديم.. وللروايات التى تعاملت مع الآخر الغربى توازنها.

و «الشيخ» لقب عرف به البطل، يعيش فى ميلانو ويدرس الموسيقى، ويحرص على إحياء المواسم الروحية. ويرى أن الفن الموسيقىّ «أقدم وسائل التعبير الحسى عند البشر»[١١].

ولقد جمع بين قيمتين كُبْرَيين: الحس الدينى، والنغم الموسيقى، وكلاهما يخاطبان الوجدان. فالفن والدين صنوان يتعاملان مع عميق المشاعر، من حيث التطهير والتعديل والإنماء. إنه أنموذج للشرقى المتمسك بتقاليده، والحريص على ممارستها فى كل مكان يذهب إليه .... وهو نموذج لتفتح العقل واكتساب أدق الفنون الغربية جمالاً وتنوعًا وهو الموسيقى.. ومن ثم يصبح للصراع مجاله.. الذى يحرك الحدث وينشىء المواقف ويخلط بينها.

و«ماريانا» - ابنة الحضارة الغربية - لا تخفى مشاعرها، ولا تبطنها، بل هى واضحة الانفعال، صريحة التعبير، تتحرك فى طفولية محببة.

وهى الأخرى «تدرس الموسيقى وفن الأداء الغنائى»(١٢) لتتأهل للعمل فى الأوبرا.. ولقد جمعهما مهرجان أقيم فى روما تحت عنوان «الموسيقى والشعوب».. ومنذ اللحظة هذه، والوجدان يغزل خيوطه بدقة، وبرهافة، وبحذر شديد..

.. ويحرص الكاتب على إبراز صورة ماريانا فى مرحها الطفولى وتلقائيتها المحببة، وذلك حين أشار الأستاذ إلى بذرة صغيرة توشك أن تنبت فى الأعماق. وجاء موقف الأستاذ كمثير انفعالى، وذلك حين ألقى بسؤال عن خطط الشيخ بعد أن نال إجازته العلمية «وهل عمل حسابًا لماريانا فى خططه؟» واندهشت ماريانا لما سمعت. ويصور الكاتب ماريانا فى ألق طفولى عذب «كانت قد أطلقت شهقة تعبيرًا عن المفاجأة والدهشة، وصرخت وهى تحرك

سبابتها بالنفى:: صدقنى يا شيخ: أقسم أنى لم أحدثه بشىء».. ولعل الصورة المادية المنفعلة تشى بطفولة منطلقة.. واستطاعت الكلمات المصاحبة أن تعكس ذلك.. فالشهقة.. حركة انفعالية عفيّة والصراخ فعل طفولى فى موقف متأزم.. واستخدام السبابة عامل مساعد لنقل الانفعال..

هذه التلقائية التى يحرص الكاتب على ترسيخها فى عمله.. هى المنفتح لشخصية ماريانا - وهى المدخل الذى سينسرب منه فى رهافة.. «التحوُّل» الذى سيحتويها فى النهاية.

وثمة استجابة انفعالية احتوت الشيخ.. وهو الحريص على قيمه حين استقبل هذا المثير فى جيشان عاطفى، وشعر بحنان نادر يشع من حديثها، فيقبل بحلها وتقبل عليه فى رهافة شعور مجلل بعواطف نبيلة تهدف - عند الشيخ - إلى بناء الأسرة قَصْدًا لامِرْية فيه.

وتقف الديانة عائقًا يعترض نهر العاطفة الفياض «ولكنك كاثولوكية.. فما هو موقف عائلتك!».. ويصبح الأمر معلقًا فى انتظار رأى العائلة.. وإن أعلنت موافقتها عَبْر هذا الوصف السردى «وشدت ماريانا قبضتها على يدَىّ كأنما تخشى الإفلات»(١٣). وانتظار رأى العائلة، أصاب الشيخ بقلق وإرهاق وانفعال حسى شديد، فهو قابع بجوار التليفون الذى سيصبح رنينه مدخله إلى قلب ماريانا. وهنا يميل الكاتب إلى السخرية المحببة، فهو يرى أن التكنوغراميا - وهو يقصد التليفون الذى يقرب بين المحبين - «قد

تحل محل التمائم والأحجبة وأعمال السحر والشعوذة التى كان يمارسها البعض لإعادة الزوج الغارق أو الحبيب المهاجر».. وهى إشارة إلى الفارق فى السلوك بين بيئتين مختلفتين فى النظرة إلى الأشياء. وإلى ما تستدعيه العبارة من معانى ودلالات. وفى فترة الانتظار تتداعى الذكريات، «واستسلمت للزمن ووجدتنى انتقل القهقرى معه إلى مرابع الصبا بمكة المكرمة... استعرض مآرب قضاها الشباب هنالك..». وهذا الاستدعاء مقصود.. فهو تكريس للجانب التراثى البيئى فى مواجهة حضارة جديدة مغايرة.. والكاتب حريص على إيضاح ذلك كلما أسعفته مواقف الرواية. ولعل الإفادة النصّية التى وردت فى عباراته الطويلة «قضاها الشباب هنالك..» تعبر عن الانتماء إلى الوطن.. وهو إنتماء موصول.. وقيمة ثابتة فى التراث الشعرى.. عبر عنها ابن الرومى فى وطنياته.. وأفاد منها - الكاتب بالمزج فى تلقائية تعبيرية مقصودة، فالأمر ليس تضمينا فنيا بقدر ما هو تكريس لفكرة الوطن(١٤).. ويتكشف الصراع المشتجر فى الذات لحظة الانتظار.. صراع يقف على حافته تراث طويل مع المرأة.. ويصبح رنين التليفون انتصارًا للبذرة التى لبدت فى الأعماق.

«ماريانا.. قلتها فى صوت كأنه أَستقى روافده من أعماق نفسى وروحى ومن جماع التراث الذى يمنع من تحقيق الحب»(١٥).. والذى يقف عائقًا أمام تواصل الحب من وجهة نظر «ماريانا».. التى تربّت على أن الحب عنوان مفتوح للمشاعر. فلقدْ كانت تنتظر منه أن يعبر عن حبه بقبلة، أو لمسة خفيفة، بل لقد حاولت هى نفسها أن

تقتنص منه ذلك.. ولكنه أبى - وداخله يغلى - فالدين يمنع ذلك واحترام المرأة يعجز الفعل.

إن هذا الحس الأخلاقى وشى بالتناقض بين المواقف.... وإنّ بدا متناميًا مع السياق الفكرى العام. فالفعل الذى يمارسه الشيخ مدان دينيًا..... وتحول النص الأدبى عن سياقه الفنى إلى خطابية وتقرير يشرح فيها موقف الدين من الحب.. وهو تزّيد ملحوظ. وربما يخفف ذلك حرص البطل على إقناع ماريانا بوجهة نظره.. «إن ربى خلق الحب وجعله وسيلة ولم يجعله الهدف».. ثم طال الموقف ومال إلى المباشرة «... الحب خاصية من خصوصيات البشر... ولذلك يجب أن يحتفظ بالطهر..».. وهذا التداخل المستمرين الدين/ الحب.. أوقعه فى مشاعر متناقضة عبرت عنها الألفاظ وفضحت داخله الحقيقى.

-٤-

ولقد شغلت المرأة فى حضارة الآخر فكر ووجدان العربى، على حين كانت فى بلاد الشرق لاتزال واقعة تحت ظلم الرجل وجبروت العادة. ولقد كان موضوع المرأة فى الفكر الاجتماعى السعودى حافلاً بالصراع بين تيارين الأول يصارع من أجل تكريس القمع والثانى يجاهد من أجل الإفلات بها من هذا القبو القامع، فلقد عاشت المرأة فى الجزيرة العربية واقعًا محكومًا بالأعراف الثقيلة «فهى لا تتمتع بحريتها الكاملة فى تحديد مستقبلها فلا يحق لها

أن تختار زوجها، وفى أغلب الأحيان تجد نفسها مضطرة إلى الخضوع إلى إرادة أهلها»(١٦).

ولقد أطلق الأدباء أقلامهم بكل قوة أملاً فى زحزحتها عن مركزها الذى تحجرت فيه، حتى نالت حقها أخيرًا بعد ضروب من المصارعات شديدة. وإن لم يصل الأمر إلى حدّ المناداة بالسفور وخلع الحجاب والاختلاط التعليمى. ولأن الآخر زاحم العربى فى بيته بحكم الحاجة إلى التثقيف والتعليم فلقد تغيرت نظرة الأدباء إلى المرأة الأجنبية العاملة من حيث الاحترام الواجب، والإيمان بالعمل المنوط بها.

وهذا الشيخ - بطل الرواية - دارس الموسيقى، متمسك بتقاليده، مؤمن باحترام المرأة، وبصيانة كيانها، وهو متفتح العقل، اكتسب أدق الفنون جمالاً ورهافة وهى الموسيقى، فأثرت وجدانه وأشاعت الرضى فى قلبه. وهو إذ يخرج من معاملة المرأة/ القيد، يدرك - فى الغرب - أنه يتعامل مع المرأة/ الحرة، التى أصبحت نموذجًا لحضارة الآخر فى معطياته الفكرية والسلوكية معًا. ومن ثم فقد أدرك أنه يتعامل مع نمط جديد، مع الآخر/ الضد - إن صح التعبير. ومع ذلك فقد كانت قيمه المتجذرة ترفض الفعل المباح مهما أضفى عليه الآخر مشروعيته.

وإذا كانت الديانة عائقًا عن التواصل، فإن رأى الأهل فى مثل هذه المواقف المتباينة حاكمٌ فى التصرف، ومحدِّد للنهاية فى أغلب الأحيان.. ومن ثم حين جاءته الموافقة لزيارة والدها فى جبال

الألب، احتشد لهذه الزيارة، وقدّم نفسه التقديم الواجب - ولكنه لم يقو على كتمان حبّه، يبوح البطل بشعوره حين كانت ماريانا تعزف لحنًا شجيًا (وكنت آنذاك أمارس معها الحب بعينى وشعورى»، وهو تعبير جانح، ولكنه يعكس داخل الذات، ويوضح التناقض بين القول/ والحس الشعورى. واستقبلت «ماريانا» الرسالة «فعربد الشعور بالرضا فى كل كيانها». وانتقى الكاتب فعلاً شعريًا تراثيًا ليصور المعنى المرئى، ويدل على الحس المشبوب.

وبِتْنا بحالٍ لو تُراقُ زجاجةٌ من الرّاح فيما بيننا لمْ تُسرَّب

وانتقاء الكاتب لبعض النصوص الشعرية التى يستدعيها، قد يكون حلية فى بناء النص يذكرنا بالاستشهاد بالمأثور الشعرى فى مقالة نثرية، تدعيمًا للفكرة وتوشيحًا للأسلوب، وقد يصبح النص المستدعى محايدًا جامدًا، واقفًا على حافة النص دون أن يدلف إليه فلا يضيف دلالات جديدة، أو أبعادًا أخرى وقد «يرمى الكاتب من خلالها إلى تجسيد المشهد الروائى، أو تصوير الانفعالات للشخصية، التى يعجز النثر عن التعبير عنها فيجعل الأشعار تروى العوالم الداخلية للشخصية»(١٧).

ولعل البيت الشعرى السابق مصداق على ذلك، فهو زينة أسلوبية، واستدعاء لموقف بديل يتماثل مع الموقف المشهود، وتعبير مختزل عن سرد روائى يمكن أن يطول ويتمدد.

ويصدر عن الفتى/ الشيخ/ الموسيقىّ، تصرف يكشف داخله المتنامى ويتسامى به فى عيون الأهل ويُدهش به.. بما يشبه

الصدمة - عقولاً لها مرجعيتها الحضارية الخاصة. فلقد انفرد فى نومه بغرفة خاصة. وكان التصرف متلائمًا مع فكر وقيم الفتى/ الشيخ. ولقد ترك ذلك انطباعًا أخلاقيًا مدهشًا لدى الأب، فالمجتمعات الأوروبية لم تتعود فى مثل هذه المواقف على أن ينفصل الفتى والفتاة لحظات النوم والإفاقة أيضًا! ويندهش الأب ويحتويه الإعجاب وهو يرى هذا النموذج المغاير الذى يتعامل مع حضارة الآخر بهذا السلوك المميز والمتسامى. نموذج يغاير نمط العربى فى النص الروائى العربى فى تهالكه على الجنس وتدنّيه مع المرأة إلى حدّ الإذلال.

يقول الأب فى إعجاب: «هل لايزال يعيش فى هذا الوجود المادى بشر بهذا القدر من الخضوع للسمو الروحى... إننا فى هذه البلاد وفى أوربا كلها نعيش حالة تعفن عقائدى... اذهبى وتزوجى من هذا الرجل.. إنه عملة نادرة» بل إن «هذه العقيدة اعتبرها جوهرية لمستقبل البشرية»(١٨).

وهكذا يستحوذ الفتى/ الشيخ على رضا الأب وموافقته معًا، لقد بارك الزواج مع علمه باختلاف الديانة، لشعور خاص به يشعر بافتقاده، وبطمأنينة قلبية على ابنته وهى تعيش مع مثل هذا الرجل..

ولقد نجح الكاتب فى أن يرسم صورة واضحة للدين عبر سلوكيات الشيخ انتزع بها تأثر الآخرين به، وفوزه «بماريانا» زوجة له، بعدما فاز بعلمه التخصصى المميز.

وسيظل للجوانب الروحية تأثيرها الخاص فى صياغة الشخصية وصَوْن كيانها عن التمزق أمام الجوانب المادية اللافتة للنظر، وأمام الانفلات الجنسى العام، إذ إن القاسم المشترك فى الجانب المادى أمر متدارك، ومتواجد وإن تباين فى الجودة. أما القيمة الروحية فهو الدلالة والعمق معًا.

«فالجوانب المادية من الحضارة بضاعة مشتركة، لا يختلف فيها قوم عن قوم، إلا من حيث درجة إتقانها، فلا تميز بينها إلا «ماركة مسجلة». أما الجوانب الروحية من الحضارة فقد تتأثر بمؤثرات خارجية، ولكنها لا تغير ولا تستبدل، لأنها لا تتعلق بوسائل الحياة بل بغاياتها ومثلها تلك التى نسيجها القيم، والقيم هى المعنى الذى يجده الإنسان لحياته، هى جوهر وجوده، فإذا تخلى عنها تخلى عن وجوده. ومع ذلك فإن الوسائل لا يمكن أن تنفصل عن الغايات، بل يجب أن يكون بينها ذلك الانسجام الذى يتحقق معه تكامل الشخصية فى الفرد، وتكامل الحضارة فى الجماعة»[19].

وإذا كانت المواجهة مع الآخر الغربى تعنى بمعنى ما مواجهة مع الذات الحضارية (بحيث إننا إذا أردنا أن نحصّل ما عنده، كان علينا أن نتوافق معه، ويكون هذا التوافق عن طريق عمليات إحلال وتبديل وإزاحة مستمرة، تنتهى إلى التفسير فى محاولة لاستيعاب الآخر الحضارى»[20].

فإن الملاحظ على الأدب السعودى هو حرصه على الإفادة الحضارية مع الدفاع عن الشخصية القومية بما تحمله من مقومات

تراثيـة، وتـاريخـيـة، ودينيـة. مـع نمو فى الفكـر الحـضـارى وترقٍّ فى مـدارج التطور العـقـلانى، بحيث تكتسب الذات الفـعـاليـة فى مـجـال التنوير بعـد العـودة إلى الـوطن.لقـد اسـتطاع بطل «السنيـورة» أن يحـافظ على نقـائه التـراثى، وعـاد - فيـمـا بعـد - مسلحًا بمزيد من الجمـال الفنى فى أروع مـيـادينه وهو الموسـيـقى، فى مـجـتـمـع كـانت الموسيقى فيه إلى عهد قريب متهمة ومجرّمة.

ولقد جاءت الشخصيـة على عكس ما لمسناه فى النماذج الروائية الأخرى - أديب - عصفور من الشرق - موسم الهجرة إلى الشمال.... الخ - فلقد ذابوا فى حضارة الغرب وأسلموا أنفسـهم لهـا، «فاقـدين للروح انتقـدية المبنيـة على أسـاس اسـتـيـعـابهم لقـدرات شـعـبـهم وإمكاناته، بما يُتيحُ لهم أن ينفذوا إلى جوهر حضـارتهم الأصليـة.. وجوهر الحضارة الغربية معًا»(٢١).

لقد حدث الحوار الإيجابى - فى السنيورة - مـع حضـارة الغـرب، مع أن النموذج السابق لايزال قائمًا(٢٢). فى الأدب المصرى.

-٥-

والكاتب يغـزل بنمنمـة فكرية وفنيـة نسـيـجـه من أجل أن يعطى ترسيخًا للقيم الدينية فى وجدان مـريان، حـرصًا منه على تحـويل الشخصـية إلى الاتجاه الذى يتمناه، والذى به يحـقق تزكية من والده لهذا الارتبـاط الشـرعى من «كتـابيـة». وهو الأمـر الذى أدانه الأب - فى البداية - بحسم مستدلاً بالآية القـرآنيـة «ولأمـة مؤمنة خيـر من مشركة ولو أعجبتكم»..

ويختار الكاتب الأماكن اختيارًا جيدًا يتلاءم مع الفكرة التى يطرحها، رابطًا بين منظومات تاريخية تعطيه فى النهاية قدرًا من التأثير المطلوب. فالشيخ وماريانا.. وقد تزوجا - انطلقا إلى اسبانيا فى رحلة زواجية جميلة.. وهنا يتبدى المكان حاملاً ذكريات أمة مجيدة زرعت بذورها فى التربة الأوروبية/ الأندلسية.. ومضى يروى لها العظمة الراشحة بمأساة جليلة «وقضيت الليل كله أروى لها العلاقة التاريخية والمأساة العاطفية التى حدثت للعرب فى الأندلس»، ويشبع الكاتب تساؤلات ماريانا حول السبب وراء هذه المأساة وهل ورد فى «الكتاب» ما يوحى بذلك!! ويوضح الكاتب على لسان «الشيخ» الأمر كله بأن الآية القرآنية قد حكمت الأمر وحددته «ولا تنازعوا فتفشلوا وتذهب ريحكم».. وتتألق صورة العرب فى ذهن ماريانا، وتدنو شيئًا فشيئًا من الكتاب/ القرآن الكريم.. وتتأثر بمقولات الشيخ.. وتنبهر به شيئًا فشيئًا.

وتناميًا مع فكر ومنطق العمل، يستغل الكاتب الزيارة التى قام بها وزوجته إلى مصر لإبراز بعض معالم التراث، وتصحيح بعض المقولات التاريخية لإحداث مزيد من الإبهار والتأثير. ولا شك أن كل هذه المواقف التى يقوم الكاتب بتخليقها من أجل توضيح الفكرة.. قد أوقعته فى مباشرة وخطابية ومَيْل إلى التحليل والشرح..

فهو يتتبع المرشد السياحى الذى قام بالشرح والتعليق أمام الأماكن الأثرية التى يرى فيها خلودًا للإنسان الصانع.. يتابعه

معترضًا ومصححًا فيقول: «إن الخلود للإله الواحد الفرد الذى يرث الأرض ومنْ عليها فهو الخالد... أما الإنسان فهو زرع الفناء ويحصده الموت».

وينزلق حول جزئيات فرعية قد لا تعطى لجسم القصة أبعادًا.. ولكنها تقوم بتصحيح الثوابت، واعتبار القرآن المرجع المعرفى والدينى الصحيح.. والذى يجب أن نستطلع التاريخ الدينى الحق مما جاء فيه.. وهو أمر أريد به المزيد من الإبهار والتأثير على «ماريانا».. ومن ثم جاء الحديث عن فرعون.. أثناء رؤية المومياء القديمة، ليعطى له الحجم الطبيعى ويزيح عن ذاته صفة الألوهية، ويؤكد على النهاية المأساوية التى تحمل العبرة والعظة. قال تعالى: «فاليوم ننجيك ببدنك لتكون لمن خلفك آية».. وظل الشيخ يرصد الانفعال، ويترصد المواقف حتى ينزلق إلى قلب ماريانا.. فيزرع فيه بذرة الإيمان الحق.. وهو يطوف بها فى أماكن الشرق ذات النكهة المتميزة، والزخم المترع بتراث فريد.. لعله يستطيع - دون تدخل منه - أن يعدل اتجاهها فى مساره الصحيح. «كل ذلك أشبع لدى «ماريانا» كثيرًا من الشوق لحياة الشرق، ومقدمة جيدة للتكيف مع حياتها الجديدة»[٢٣]..

تلك الحياة التى ستعيشها فى السعودية.. وفى جدة بالذات.. واستطاعت «ماريانا» بصدمة التراث وجماله، وبقيم الكتاب ومعانيه الشامخة، وبالألفة التى شعرت بها من الأهل والجيرة.. استطاعت أن تتكيف.. فعاشت الحياة كما يعيشها أهلها، ولبست ما يلبسون،

ثم أنجبت ولدًا أسمته حمزة تيمّنا بعم الرسول.. ولم يبق إلا أن تعلن إسلامها فى قناعة داخلية ثم تسمت باسم الشَّيْمَاء..

وتحولت شخصية ماريانا تحولا هائلاً جاء عَبْر نمْنمات صاغها الكاتب فى اقتدار، وامتزاج هذا التحول بتحول آخر فى شخصية الأب الذى رفض أن يعيش معها وهى على دينها...... ولكنه فرح بها حين آمن بقول الأب فى اعتزاز «إنها يابنى مؤمنة عن عقيدة وبعد تجربة.. أما نحن فالله لنا..»، وهى عبارة..... تحمل مقارنة بين التجربة وخوضها والوقوف عند حدود التلقى المتوارث..

إنَّ الرواية ذات طابع خاص من حيث المعنى، فهى ترصد الاندماج بين فكرين وبين نموذجين يختلفان فى الدين والنشأة والبيئة.. وتعلى الرواية من الثوابت التراثية الحقيقية التى تكشف عن جذورنا.. وتقف فى انحياز كامل مع هذه الثوابت..

وتلاءمت النسب الجمالية فى الرواية مع هذا المحور؛

فالوصف - أحد هذه النسب الجمالية التى أغرم بها الكاتب، وصف المكان، والوجدان، والتحولات، حتى كأنك تعيش اللحظة، أو تقبض على المكان، وتتحسسه بيديك..

يصف المشربيات فى طراز الأبنية القديمة بجدة فيقول: «لوحة فنية تصور رجْع الماضى أو كأنها اتباع موسيقى لخطوات الزمان»، ويصف الأبنية فى صورة حميمة تعكس تآلف العلاقة والود الشامل للجيرة «وقد تلاصقت البيوت متلاحمة حتى لكأنها تجسيد للتلاحم الاجتماعى» فالطراز البنائى يحمل زخم الماضى

وعراقته... والسرير ذو قوائم حديدية مشرعة، والناموسية قد أسدلت ستائرها البيضاء، تخفى فى رهافة ما خلفها عن العيون، وزير المياه ذو قوائم ثلاث يغرى بالشرب.. وليس ثمة من جديد فى المكان إلا الثلاجة لحفظ الطعام فقط.. إنه مكان مقصود إحداثه. ولقد قام المكان بدوره التأثيرى على «ماريانا»، يتضح ذلك من صيحة الدهشة التى أطلقتها وهى تعيش هذا الزخم كله «إننى أعيش فى أعماق الزمن..»(٢٤).

.. والعنصر الجمالى البارز فى الرواية هو اللغة. وإذا ما استخدمت بكفاءة جعلت الماضى واقعًا معيشًا، وامتدت بالحاضر إلى مستقبل مشحون بالتوقعات كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية، وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة فى جدة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن»(٢٥).

واللغة تصويرية حافلة بضروب الخيال والمجاز والتراسل. يعبر الكاتب عن الحب فيصوره شيئًا محسوسًا فيقول: «شعرتُ كأن تكونات حسّية وعاطفية عارمة أخذت تتخلق داخل نفسى.... شيئًا يتحرك ويتجول داخل جسمى وينساب مع مسارات الدم.. ثم أكاد أتنسم رائحته.. شيئًا له لون ورائحة وأبعاد..».

والأسلوب رومانسى يتخذ من اللغة إطارًا للعواطف والمشاعر ويجنح إلى البلاغة التراثية. يصف صوت والده الغاضب عبر التليفون «جاء صوته هادرًا كهزيم العاصفة».. ويستمر فى نبرة عالية من الغلو والمبالغة استدعاها الولع البلاغى.«فلأَنْ أحمل

جبال الألب بثلوجها فوق ظهرى أهون علىّ من مواجهة ثورة أبى...». وهى ثورته - الأولى - الرافضة للزواج.

وهو كثير فى الرواية، مما يؤكد هذا الملمح اللغوى التصويرى الجميل. وحين تحول الحوار فى الفصل الأخير إلى اللغة العامية ذات الخصوصية البيئية فى مفردات التعامل اليومى، أحسسنا بالتفاوت الهائل بين جمالية الفصحى وإمكانياتها الدلالية الوافرة، تهافت العامية. هنا تفقد اللغة/ الأداة رواءها وجمالها الذى حرص عليه الكاتب منذ الصفحة الأولى فى الرواية.. صحيح أن الشخصيات تحمل نمطًا بيئيًا خاصًا، ولكن اللغة لا تضيف جديدًا إذا انحدرت إلى اللهجة اليومية - بل تساهم فى إبراز التناقض بين الجمال والقبح. ولنأخذ نموذجًا. «فين أنت ياوليد، الدنيا مقلوبة هنا تدور عليك مـا بنلقـالك مكان، اصـبّروا الّحِين ازْهَم عـمّك مراد...». وهذا يُفقد اللغة دلالة التواصل العام.

والانعطاف إلى التراث يضيف أبعادًا عميقة للتجربة، فضلاً عن أن التشكيل اللغوى والفنى يستمد من الموروث صورًا متجددة تضفى على الماضى رؤية معاصرة.

ولكن استدعاء التراث دون أن يكون هناك ضرورة يصبح عبئًا على العمل، ويتحول الاستخدام إلى تواز بين القديم والجديد فى حيادية باردة.

يستدعى الكاتب قيس بن الملوح فى مجال العاطفة وتصوير حالة الهوى التى سيطرت على كلٍّ من الشيخ وماريانا.. وكأنما التعبير عن الحب موروث تليد لا يتغير فى الزمان أو المكان..

فيخفق قلبانا خفوقًا كأنما مع القلب قلبٌ فى الجوانح ثانى

والمحصول الشعرى وافر لدى الشاعر يسعفه فى التضمين المعنوى المراد ولكنه يظل موازيًا للموقف القصصى دون أن يندمج فى البنية النصيَّة.

والتراث اللغوى الدينى امتزج مع النص القصصى امتزاجًا قويًا يؤكد اتجاه الكاتب.. ويصبح الانحياز إلى التراث ليس مقصورًا على الفكر فقط بل يتعدَّاهُ إلى اللغة أداة التعبير والتوصيل أيضًا.

ولعلنا نستطيع أن ندرك المرجع الدينى فى التكوينات اللغوية التالية.. وهى نموذج لهذا الاتجاه.

«وتركنا حماتى عند متاعنا».. وفى مجال المقارنة بين الأشياء يقول «أما الاعتبارات المادية فتتوارى بالحجاب» وحين تندهش ماريانا من سلوك الشيخ الروحى يعلق قائلاً: «ولعله ساء «ماريانا» مالم تحط به خُبرا)..

ثم وهو يرنو إلى جمال الفجر فى زيارته للقاهرة الفاطمية فيقول: «كان منظرًا آية من آيات الله، فلق الصبح فوق عاصمة من أعرق عواصم الوجود وسبحان الله فالق الإصباح..»(٢٦)..

وهكذا تتشح اللغة بمسحة تراثية تعطيها دلالات عميقة ومتواصلة..

وهذا الولع اللغوى التشكيلى جعله يلجأ إلى الجمل الاعتراضية بكثرة كنوع من التوازن، أو إقامة نوع من الحياد السردى فى مواقف

قصصية ما... أو لإضافة معنى مقصود يضفى جمالاً أو انفعالاً يكشف الحالة النفسية.. يقول وهو ينتظر المكالمة التليفونية من ماريانا: «وكنت أتحسس الجهاز، وأكاد - لصمته - أظنه قد أصابه خلل».

ويقول عن والده: «وربما كان لى بعض النصائح فى ثياب أوامر مطلقة كعادته - منذ نشأنا - فى تربية صغاره وإدارة بيته»، ويصور لحظة المكالمة فيقول: «فاستطردتُ - فى سماعة الهاتف - ولكنّك تعلمين - كما قلت لك - إنها مكالمة من أمى بالحجاز».. وللغة جمالها التصويرى الذى يقترب من روح الشعر، والذى يذكرنا بقول الأستاذ يحيى حقى: «إننى أشترط أن يكون فى كل قصة «نفس شعرى». ولننظر إلى هذه العبارات الواشية بشاعرية رومانسية، وبدفء ينضح من حروفها، ولنتأكد من سيطرة أدوات التشبيه التى تقرب المحسوس وتصوره فى صورة معنوية دافئة. «وجاءنى صوتها من خلفى هادئًا كأنه الدعة، والسكينة، عذبًا كأنه الرحيق، دافئًا كأنه قلب أم»، وهو كثير فى الرواية.

ولا يفوتنا أن نذكر أن الرواية يتسيد فيها ضمير المتكلم، فهو متسام، ومفارق، ومزاحم، ومتغلغل وراصد.. إنه ضمير يُهيمن على المواقف، وتخرج الأحداث من بؤرته الخاصة، مما أعطى للرواية تنوعًا فى مساحة التجربة، وشمل المعنى كله بالصدق، والأداء بالحساسية. فأدى ذلك إلى التوسع فى الذاتية والموضوعية معًا، ذلك أن الرواية «إذا كانت قد وسَّعت مضمونها الذاتى فإنها زادت

من اهتمامها الموضوعى، وجالت فى العقل بطريقة متقنة، كما جالت فى العالم الخارجى»(٢٧).

إن رواية «السنيورة» إحدى الروايات التى تعاملت مع الآخر الغربى - حملت قدرًا من جسارة الرؤية، وجرأة فى التناول، وحرصًا على عقد المصالحة، وسعيًا للاندماج بين الروحانية والمادية، ودأبًا حميمًا فى إبراز الروحانية فى ثوب سلوكى/ حضارى/ شفيف، ينم عن التقدير والرهافة، ويبتعد عن البوهيمية، ويقدم نموذجًا شرقيًا روحانيًا، متعادلاً، ومتساميًا، ومتجاوزًا مما كرّس الانحياز إلى التراث والجذور الروحية العميقة(*).

الهوامش :

(١) من هؤلاء النقاد د. عبد الله الغذامى - ولقد أحدث دويًا نقديًا فى الصحافة الأدبية، وأحدث الصدمة النقدية - وهو ينقل الغرب إلى الشرق، وخاض معارك نقدية وبشر بالبنوية والتفكيكية والتشريحية وغيرها، وكان كتابه «الخطيئة والتكفير» نموذجًا تطبيقيًا لما نادى به، وآزره ناقد آخر هو سعيد «السريحى» وانبرى أصحاب الاتجاه التراثى مفندين، مُرْجعين مقولاته النقدية إلى إطار بلاغى، وكان على رأسهم محمد مليبارى ثم ظهر فى الساحة ناقد مميز هو عابد خزاندار نقل الغرب النقدى إلى الشرق فى إطارى موسوعى.. إنه نوع من الصدمة ناتج عن التقاء الغرب والشرق فى النقد أيضًا، وليس فى الموضوع الروائى فقط.

(٢) انظر - الحركة الأدبية فى المملكة العربية السعودية د. بكرى شيخ أمين ص ٢٧٩.

(٣) المرجع السابق ص ٢٨٠.

ولعلنا نلاحظ صدمة القارىء وهو يتابع الحداثة فى مجال الشعر، وكيف أن شاعريْن كمحمد الثبيتى وعبد الله الصيخان قد أحدثا صدمة شعرية لدى المتلقى الذى لم يتعود ذلك، وكان النقد الحديث وراءهما يذكى المعركة ويقدم الجديد.. ومع ذلك فإن الإقبال على مثل هذا النوع من الشعر فى السعودية لا يحظى بالاهتمام الواجب، لرسوخ قيم الشعر القديم وخروجهما عن إطار التوفيق والتعديل المطلوبيْن.

(٤) الرحلة إلى الغرب فى الرواية العربية الحديثة د. عصام بهى ص ١٣ هيئة الكتاب.

يجب التفرقة بين احتواء الغرب الثقافى للذات المتخلفة فى البيئة غنية الموارد، انطلاقًا من سطوة الغنى واستحواذه الشرس، لأن هذا الاحتواء لا يحتاج إلى الذهاب إلى الغرب فى لحظة استكشافه بل يدخل غازيًا إلى قلب البيئة نفسها، ويخترق المكان ذاته.. وبين قلق الذات العربية المتخلفة وهى تعيش الغرب حياته وفكره وحضارته فى جانبين اثنين الأول: مواجهة الغرب فى إطار التمسك بالتراث، والثانى مواجهة فى إطار الانفلات منه. ذلك اننا ونحن نقرأ فى هذه الروايات لم نر هذا الإلحاح فى احتواء الغرب بقدر ما رأينا عجز الذات العربية عن فهم المعنى العميق لظاهر الآخر السلوكى مما جعلها تسقط عجزًا وإحباطًا.

(٥) لعلنا نلمح ذلك فى روايات أديب، عصفور من الشرق، موسم الهجرة... ثم قنديل أم هاشم فى جانب منها.

(٦) عالم الفكر - الكويت - العدد الثانى ١٩٩١ حول الترجمة الأدبية د. عبده عبود.

(٧) تلقى تعليمه فى دار العلوم وأتقن الانجليزية وألف رواية رائدة بعنوان (ثمن التضحية).

أحمد بطل الرواية سافر إلى القاهرة لدراسة الطب، وقبل سفره أصرت العائلة على عقد قرانه بابنة عمه فاطمة. تعرف بصديقه مصطفى، والتقى بفايزة أخته، وأحس معها باطمئنان. وانزلق فى عالم العاطفة الرومانسى. وخشى على نفسه من هذه العاطفة فقرر الابتعاد وعاد إلى مكة وتزوج بفاطمة.. لقد تذكر الرباط المقدس فوأد الحب.. والرواية صدرت فى طبعتها الأولى عام ١٩٥٩. واعتبرها النقاد من حيث الريادة والتأصيل بمثابة «زينب» فى الرواية المصرية «حيث توفر لها من الجوانب الفنية ما لم يتوفر فى جميع المحاولات القصصية الأولى». من مقدمة الرواية بقلم د. منصور الحازمى، ولعلها تذكرنا فى جانب منها برواية (قنديل أم هاشم).

(٨) صدرت رواية البعث فى عام ١٩٤٨، وتصور رحلة البطل إلى الهند للاستشفاء والعلاج، وفى بومباى يصطدم بمظاهر الحضارة المادية، وفى بلدة ريفية غنية بالجمال يتعرف على فتاة تعمل ممرضة (خلقت الفتنة فى صورتها) ويتغير الفتى بفعل الحب. ويحاول أن يقربها من الاسلام، وأن يتزوجها. قدم لها خاتم الخطبة وأسرع بالعودة إلى جدة»، لأن نذر الحرب العالمية قد بدأت. وفى جدة خاض صراعًا مع المهاجرين. فسافر إلى مصر واستطاع بمعاونتها له أن يؤسس صناعة للجلود والنسيج.. وحقق حلمه فى بناء حضارى شامخ.

(٩) فصول ٨٢ د. نورية الرومى.

وأنظر كتاب ماذا فى الحجاز للمؤلف أحمد محمد جمال، مكة.

(١٠) السنيورة. الطبعة الأولى ١٩٨١ الكتاب العربى السعودى.

والمؤلف الدكتور عصام خوقير طبيب أسنان ويعمل مديرًا للوحدة الصحية بجدة وهو يشارك بفعالية فى أمور الثقافة والأدب فى بلده وله أعمال قصصية ومسرحية وفيرة.

(١١) الرواية ص ١٣.

(١٢) الرواية ١٤.

(١٣) الرواية ١٧.

١٤ ـ قال ابن الرومى عن الوطن

ولى وطن آليت ألا أبيعه ... وألا أرى غيرىَ له الدهر مالكًا

وحبّبَ أوطان الرجال إليهم ... مآرب قضاها الشباب هنالك..

والتضمين فى النص الروائى لم يرد كحلية لغوية تضىء بلاغة العبارة، وإنما جاء لتوضيح مأزق الذات مع الآخر.. وهى تستدعى الوطن فى لحظة صراع مشتجر يتسم بالقلق والخوف وبميراث غامض مع المرأة، وليضعه كله أمام/ الآخر الحضارى فى مواجهة متوازنة.

(١٥) الرواية ٣٠.
(١٦) فصول العدد الثانى ١٩٨٢ (القصة فى الخليج د. نورية الرومى وانظر الحركة الأدبية ص ٢٨٠/ ٢٩٠.
(١٧) العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر د. مراد عبد الرحمن مبروك ١٣٤.
(١٨) الرواية ٤٥.
(١٩) الرؤية المقيدة د. شكرى عياد ص ١٥.
(٢٠) الرحلة إلى الغرب... ص ١٣.
(٢١) الرحلة إلى الغرب ص ٧٠.
(٢٢) آخر هذه النماذج نموذج «سيد البكرى» فى رواية «منشية البكرى» الصادرة عن هيئة الكتاب لمؤلفها فتحى سلامة. فسيد البكرى يتبناه أستاذ ألمانى، فيأخذه معه إلى ألمانيا ليدرس الطب عاش فى ألمانيا غارقًا فى الخمر والجنس، وجاءت صدمته عبر التعرف على الأنثى ورفضه للعلم وتقصيره فيه خاصة بعد وفاة الرجل الذى تبناه علميًا.. إلى أن يسوق القدر إليه فتاة ألمانية (كريشيه) فأحبته واضطرت أن تتعامل معه بقسوة لدرجة السجن حتى يستطيع أن يدخل الامتحان ويحصل على إجازة الطب وحين حقق مرادها (هكذا) قدمته إلى المجتمع الألمانى فى ثوب جديد بعد أن فرضت عليه أصول السلوك والمعاملة وهامشيات الحضارة وجذورها أيضًا، إلا أنه وسط هذا الإحساس بالاغتراب.. يعود فجأة - بطريقة رومانسية - هاربًا ليشارك أهله فى المنشية بناء حياتهم من جديد بعد أن داهمهم السيل، و «سيد البكرى» يذكرنا فى كثير من مواقفه «بمصطفى سعيد» فى رواية موسم الهجرة...... ثم ألا ترى أن نموذج البطل فى السنيورة مغايرًا لهؤلاء جميعًا.. وإن تشابه مع «محسن» فى عصفور من الشرق (فى إبراز الروحانية مقابل المادية لدى الآخر الغربى).
(٢٣) الرواية ٦٤.
(٢٤) الرواية ٧٥.
(٢٥) نقد الرواية د. نبيلة إبراهيم ص ٤٤.
(٢٦) الرواية ٥٥.
(٢٧) عالم القصة ترجمة مصطفى هدارة ١٧٤.
(*) إشارة واجبة.

غطى - محمود البدوى - فى مجال القصة القصيرة جانبًا كبيرًا فى علاقة العربى/ الشرقى/ المصرى بالآخر/ الغربى والأسيوى. وهو جانب على قدر كبير من الأهمية شغل حيزًا كبيرًا فى مساحته الإبداعية. لقد صور الجانب الحضارى لدى الآخر تصويرًا

دقيقًا وثريًا، كما عبر عن لحظة انفتاح الأنا العربية المدهوشة على الآخر، الحضارة والأنثى، فى حواريات غاية فى الروعة والسمو، مما جعله ينفذ إلى العمق وينجح فى نقل صورة الآخر - فى جانب من تكوينه العام - نقلاً صادقًا ومميزًا ومشمولاً بجمال فى السّرد وسلاسة فى الأداء. ولقد عبر يحيى حقى عن ذلك حين قال: «إن فتحى غانم ومحمود البدوى أفضل من كتبوا عن الخارج.. ولقد أشرتُ إلى ذلك فى كتاب لى بعنوان (محمود البدوى عاشق القصة القصيرة) هيئة الكتاب، ولكنها ليست بالقدر الكافى. فلعل دارسًا يتناول هذا الجانب الممتع فى أدب محمود البدوى فيفيه حقّه من الشرح والتحليل.

عذراء المنفى

والصراع بين المتغير والثابت

- ١٠ -

لا ينكر القارىء للأدب الروائى فى المملكة السعودية مكانة إبراهيم الناصر الفنية. فهو كاتب قد أخلص تمامًا لفن القصة، أعطاها فكره وذاته وهمومه العامة.. ولم يتخل عنها إلى مجال آخر.. لقد استحوذت عليه فتعامل معها بحب. وأدرك أن عطاءه الحقيقى فيها.. فدخل إلى عالمها السحرى بزاد وفير ومعرفة واضحة بخصائصها واتجاهاتها وبتطورها المتنامى.

وهو فى قصصه القصيرة والطويلة حريص كل الحرص على معايشة المجتمع فى ثباته ونموه فى تفرده وتشابكه.. مما جعله يرصد جوانب التضاد التى تشكل المجتمع. ويقف فى فنية مؤكدة على جوانب هذه التناقضات التى تلقى بثقلها على الذات.. والتى تبدو محاصرة بين الطموح/ التغير وبين مواضعات الجماعة/ الثبات. وهذا ما جعله يوظف إمكاناته فى السرد والوصف وهو

يزاحم الداخل النفسى فى جدل مستمر يشى بصراع حاد ومعاناة نفسية هائلة..

ولقد نجح الكاتب فى أعماله فى إبراز هذه النماذج الإنسانية المحْبطة، وأجاد فى تصوير البيئة المحلية إجادة تامة.. إننا نشعر ونحن نقرأ أدبه. بتعاطف مع الشخصيات الفقيرة المنسحقة بفعل سطوة الخارج وجبروته.. وبإحساس الذات وهى تتلقى هذا الجبروت.. حيرة، وحزنًا، وضياعًا.. ومن ثم يصبح هذا النوع من الشخصيات.. كسرًا لسطوة الخارج وفضحًا لقلق الداخل معًا.. ولكنه الطموح الذى يأخذ معه كثيرًا من القيم النبيلة وكثيرًا من التوازن النفسى..

وللمرأة جانب فى فكر إبراهيم الناصر، انطلاقًا من الدور الذى تقوم به المرأة فى الحياة. وهو دور محكوم بتراكم تراثى كبير، يئد من حرية الحركة، ويفرض عليها نمطًا من العزلة أحيانًا ومن التسلط أحيانًا أخرى ومن التمرد حينًا آخر..

وجدل الصراع بين الرجل والمرأة محور شغل الكاتب فى قصصه القصيرة والطويلة معًا. وهما ـ أى الرجل والمرأة ـ يصنعان محورًا آخر مع المجتمع فى كيانه الصغير.. والكبير.. ومن ثم فإننا نشعر بقدر كبير من الصدق وهو يتناول هذه المحاور التى تدور حولها شخصياته المطحونة...

إننا «نحس بالصدق عند إبراهيم الناصر وهو يتكلم عن قطاع الفقراء الكادحين.. وإذا كان رجال هذه الطبقة طموحين بفعل

التطلعات، فإن النساء القابعات فى البيوت قانعات بهذا الوضع»[1]. ولعل هدى نموذج لهن فى الرواية المدروسة.

ورواية (عـــذراء المنفى)[2] تمثل هذه المحـاور التى شـغلت فكر وإبداع الكاتب، حيث يتخذ من الإنسان المعاصر بعوامل البيئة والتكوين النفسى والأسرى والثقافى محورًا عامًا تتفرع حوله كل المحاور الأخرى. إن الشخصية فى الرواية متأزمة ومتوترة لا تتكيف مع الواقع.. تعلو عليه ولكنها تنجذب بأمراس قوية إليه. وما بين الشد والجذب تتحدى الشخصية وتتمدد مكوناتها النفسية.. وتستسلم فى جانب منها إلى قيود العجز المادى والنفسى/ زاهر.. على حين يصبح التمرد/ التغير وسيلة إلى النفى بفعل العوائق التى تكبلها/بثينة.

ولعل الملمح الأساسى للشخصية المحورية فى الرواية، هو هذا الحلم الذى يترقرق أملاً كبيرًا فى تجاوز الواقع والقفز على العوائق المحبطة للذات فى حركتها نحو تحقيق الطموح والهدف.. ولكن الرواية لا تساهم فى إعلاء هذا الحلم/الأمل، الذى يطوف بعوالم جديدة نحو حرث البيئة حرثًا جديدًا ناميًا، واستكشاف المتغير الجديد فى بناء الذات والمجتمع .. فلقد وئد الحلم/الأمل بفعل مكونات البيئة التراثية فى لحظة اصطدامها مع الفعل/التغير.. وهذا يعنى هو المعنى العميق وراء الرواية.

فشخصية زاهر: شخصية مركبة.. بفعل عوامل النشأة والبيئة.. افتقدت السواء النفسى، فغاصت فى باطن ينضح بالألم والتغير

والتطلع، ووشى الظاهر بالتماسك ورفع الشعار.. وما بين الداخل والخارج بدت الذات منقسمة، ضعيفة،متسلقة، عاجزة عن الفعل..

وزاهر علوى، شاب يعمل فى مؤسسة حكومية صباحًا، وفى المساء يعمل مصححًا بصحيفة «النور».. وهو يهتم بقضايا الفكر والأدب.. وهو يحتاج إلى العملين معًا انطلاقًا من فكره الساخر فإن (الحاجة مذلة للفرد فى كل زمان ومكان.. والمعدة يجب أن تمتلئ فى كل يوم)[1].. وهو فى هذه الجزئية يشعر بتعاسة حقيقية لشعوره بأنه لا يستطيع أن يعطى نفسه لما يجب.. «ماذا أعمل؟.. لا مفر من الكفاح فى كلتا الوظيفتين»... ومن ثم لم يقو على إبداء الرأى الحقيقى فى صحيفة النور حين واجهه رئيس التحرير حمزة سعيد.. وترك للباطن الإجابة عن السؤال.. فالساخطون على الصحيفة كثيرون.. وأكل العيش له فلسفة.. ورأيه الحقيقى سيؤذيه.. ومن ثم وجب أن يكون الخارج مغايرًا.. فلم يملك إلا أن يمتدح الصحيفة ورئيسها، وهو يعى تمامًا أنه صادق فيما يقول ومرة أخرى يتبدى الباطن/حديث النفس ليكشف هذا الانقسام فى الشخصية.. وزاهر يعى ذلك تمامًا...

«الكذب هو صناعة الأذكياء فى الحياة فلنغترف من هذا المعين.. ولعن الله من كان السبب»[4].

ولعل العبارة تعتبر مفتاح الشخصية الحقيقى.. فالكذب والادعاء أصبحت الوسيلة إلى اقتحام الجديد، وتأكيد الذات، واستشراف مستقبل مضمون ماديًا.. النفس منقسمة بفعل الحاجة.. وبفعل البيئة الفقيرة، وبفعل الطبقية والمواصفات

الاجتماعية.. وأدرك رئيس التحرير حقيقة زاهر تمامًا. وهو يعرض عليه إحداث تغيير فى صفحات الصحيفة، وإصدار صفحة عن المرأة تشرف عليها ابنته بثينة.. انطلاقًا من أن «خدمة المجتمع من الجنسين واجب وطنى». وفى الحقيقة فإن كلاً منهما يدرك هدف الآخر.. كل واحد منهما يغوص فى ذات الآخر فيقف على نقطة الضعف فيها. وهى محور الارتكاز أيضًا.. فحمزة يرى أن زاهرًا وصوليًا يمتلئ كذبًا، ويبيع كل شىء فى سبيل طموحه صحفيًا. وزاهر يرى فى حمزة أنه مدع، وأنه يستغل الصحيفة لصالحه.. يحدث زاهر نفسه وهو يواجه رئيسه مادحًا مقالاته الهادفة «هل يبزنى مسيلمة فيما ادعيت؟».

.. واستدعاء الشخصيات التاريخية أمر واضح فى الرواية.. والإلحاح عليها يضفى إلى الذات ملامح متجددة ويثبت المعنى المراد.. ولعل اللفظ يشى بمساحة تاريخية بعيدة ويوحى بتحلل هائل فى القيمة والسلوك.. وهو ما يفهم من اللفظ.. ويسرع بتصور النهاية.. نهاية زاهر حيث أسلمه الكذب كوسيلة للوصولية والتكيف المادى - إلى الضياع.. وافتقاد القيمة الأخلاقية.. الصدق..

ويحدد الباطن/ حديث النفس.. لدى حمزة شخصية زاهر تمامًا.. إنه نافذ الرأى ولم ينطل عليه ما قاله زاهر فيه..

«لقد وقعت ضالتى فى شخص هذا الوصولى.. إنه ذرب اللسان، سريع الخاطر، وسيفلح بلا ريب فى استمالة ابنتى إلى الهدف الذى أرسمه لها»[٥].

ولا شك أن هذا الاتفاق يرفع عن كاهل زاهر الإحساس بالدونية إلى حد ما، ويقف به - متطلعًا - على مشارف التحول الذى شمله، ويساعده على مواجهة تسلط الأم وسلبية الأب.. فأسرته الخاصة تعيش على حد الكفاف، والمكان الذى يعيش فيه.. يبدو كما لو كان منسيًا.. تحوطه القذارة وبرك المياه وجحافل الناموس، أين ذلك كله.. من هذا المكان الراقى الفخم الذى يعيش فيه حمزة سعيد وأسرته؟ وأين بيته من قصره الفخم بخدمه وحشمه؟ بل أين أمه من أم بثينة التى تربت فى الترف وعاشت فى النعيم؟

ومن ثم فلقد برزت وجهة نظره فى حياة الأغنياء - التى يسعى إليها حثيثًا - وهى وجهة نظر تنطلق من إحساسه بالفقر وشعوره بالدونية.. وبالوصولية التى تحكمه.. «قلبى يكاد أن ينفجر حين أشاهد الآخرين يعيشون فى بحبوحة.. بينما أمزق نفسى ليتبخر ما أكسبه قبل نهاية الشهر»[٦].. ويستدعى بالذاكرة المأثورات التراثية فى هذا المجال.. «لو كان الفقر رجلاً لقتلته».. وكلها تبريرات نفسية، تبرر له المسلك اللا أخلاقى الذى يقوم به من أجل الدخول إلى عالم الأغنياء - ولكن الهاجس الداخلى يترصده.. يعرى فكره وسلوكه، وتتراسل العبارات فى إطار رمزى غامض يقترب من جماليات الشعر فى الأداء.. ليصور هذا القلق والانقسام تصويرًا حادًا وحاسمًا «اللآلئ لا توجد إلا فى القيعان. فوق كل كنز أفعى فمن يشرب مياه البحر، ويغتال كافة الأفاعى! ثم من يوفق بين الفكر والمال؟.. وتتاثرت رؤوس الأبالسة فى الجحيم.. هناك فى تحيا المساواة. فلننعم بالهدوء وننام ملء الجفون..»[٧].

ولعل النص يؤكد على استحالة حدوث التكيف مع مواصفات مجتمع يكرس الطبقية.. ومن ثم تدل على افتقاد الوصول إلى المصالحة بين الفكر والمال! إن الفكر كنز عظيم ولكن تألقه محاط بعذابات نفسية ومادية هادئة. وسيظل الشرخ يتسع ما دام جسر التواصل مفقودًا.. ودون الوصول إليه آلام كالمستحيل، ومن ثم لا مساواة فى هذا المجتمع الظالم.. ولعل المساواة تتحقق فى الجحيم.. وكلمة الجحيم.. دلالة على توجه الشخصية، وعلى افتقاده للقيم الحقيقية التى تجعل منه إنسانًا يحتفظ بذاتيته وبفكره ودن أن يتخلى عنها بفعل إغراء ما. ولعل العبارة الأخيرة تحمل قدرًا من التوحش النفسى الهائل الذى يسيطر على الذات ويصل بها إلى حالة من اللامبالاة القصوى التى تعادل «الوعى الحاد باستيحاش الإنسان»[8].. ومن ثم يصبح فراغ الذات تربة صالحة لرسوخ هذا المسلك اللا إنسانى. ذلك «إن الجماعات المقهورة ليست مقهورة لاعتبارات مادية فحسب، وإنما من الممكن أن تكون لغياب بعض الاعتبارات الروحية»[9].

.. ولكل هذه التعقيدات الذاتية كان لابد أن تتصادم الشخصية فى النهاية مع الشخصية المحورية الأخرى.. شخصية بثينة.. ابنة رئيسه حمزة سعيد.. فتاة تلقت تعليمها فى بيروت وقد عادت إلى الوطن و.. لقد ذهبت لتلقى العلم حين لم يكن للفتاة فى وطنها نصيب منه.. وكان التقصير واضحًا تمام الوضوح فى هذا المجال.. ولأنها الابنة الوحيدة فى الأسرة. فلقد ودَّ والدها أن يخرجها من الضائقة النفسية التى شعرت بها.. فأراد لها أن تعمل بالصحافة..

ووقعت عينه على زاهر.. ليقوما معًا بتحرير صفحة جديدة تتناول قضايا المرأة، وتدعو إلى تعليم الفتاة والنهوض بها.. فالأمة لا تستطيع مواكبة التقدم الإنسانى فى حين أن أكثر من نصف المجتمع يعيش فى عتمة الخرافة.. وأن من يدعون أن التعليم وسيلة إلى انحلال الفتاة وتحللها من الدور الأساسى لها «وهو البيت» يبنون مقولاتهم بناءً خاطئًا؛ فالجهل فى الحقيقة هو المنزلق الخطر «إذ متى كان العلم تحريض (هكذا) على الاعوجاج؟... واستشهدت بقول الرسول الأعظم - طلب العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة، وأخيرًا طرحت الاستفتاء مشيرة إلى الأخطار التى تتعرض لها الفتيات اللائى يدرسن فى الخارج فيجدن أنفسهن ثمة فتبهرهن أضواء الحياة والحرية..»[1].

لقد طرحت صفحة المرأة قضايا اجتماعية خطيرة - فى وقتها - ووجدت بثينة فيها حياة جديدة، ودورًا جديدًا تقوم به، فشعرت بذاتها وبكيانها وأقبلت على العمل كواجب وطني.. وجاءت بثينة متفاعلة مع المواقف ومتطورة مع الأحداث ومتصادمة مع الثوابت ومتصارعة مع غيرها من الشخصيات فكانت بذلك شخصية ناجحة.. ولعلها شخصية لا تنسى بسهلة.. والملمح الرئيسى فى شخصية بثينة هذا الاتساق فى الموقف والمسلك معًا، والاقتناع الكامل بما تقوم به فاضفت الحيوية فى كل ما يتصل بها فكرًا ووجدانًا وروحًا.. وحققت بذلك المبدأ الأرسطى فى تكامل الشخصية إذ إن «أول شرط من شروط الشخصية الناجحة أن تكون مقنعة مع نفسها - أى بعيدة عن التناقض»[11].

وعصفت رياح الحب بقلب زاهر وكادت تقتلع جذوره.. ويتحول ضمير الأنا إلى ضمير المخاطب ليحدث هذا الانسلاخ من الذات ويحقق تلك المواجهة. ويستدعى بالذاكرة الفرسان المحبين كعنترة وهو يحصد الرؤوس على بريق ثغر عبلة.. ويتساءل هل يحقق القلم ما حققه السيف؟ ويعترف فى مواجهة الذات المنشطرة بالحب «أنت تحب الفتاة بكل وجدانك، أحلامك أصبحت وقفًا عليها، شرودك يمثلك هائمًا فى محرابها، مستقبلك مرهون باقتران حياتكما معًا..»[١٢] وقد آن الأوان أن ينس وجوده الذاتى.. وطفولته الحمقاء، والتشرد فى الأزمة العفنة والعلاقة الغريبة التى ربطته فى طفولته بالرجل الذى كان يطعمه ويحقق أمنياته.. إنه فى وهج الحب قد نسى الفارق الاجتماعى الذى يشكل الذات تشكيلاً نفسيًا خاصًا.. لقد أزاح بخياله المساحة العميقة بين الدونية والفوقية.. وصولاً إلى ترف يشيع فى جنبات حياة جديدة.. وكان لابد لهذه النبتة أن تزهو وتتألق. فاقترن زاهر ببثينة.. وفاضت المشاعر وباحت بثينة ببعض حياتها فى بيروت حيث الحرية والصحبة الجميلة.. والحب الطاهر والرفيقات فى المعهد «وهمستُ بكل ما جاش فى ذهنى إلى شريك حياتى... ولم أخف على زاهر شيئًا مما مر بى أو حادثًا يذكرنى بسعادتى المبتورة».. وكان زاهر يحدجها بنظراته القاسية.. لقد شرخ الهمس الحنون، والمكاشفة القلبية.. الذات وفلقها فلقتين لا التئام بينهما.. وتكشف لها.. كيف يحمل فى نفسه تناقضًا هائلاً بين القول وبين الترسبات العميقة فى داخله. فلقد كان ذهنه الشرقى يسبح فى عالمه الخاصة. وخواطره

المنداحة تدمدم بغل شديد.. وسقط قلبها إلى القاع.. وقد تكشف لها زاهر على حقيقته «الأغلال تكبلنا من الداخل مهما تظاهرنا بالتحرر من نيرها.. الرواسب لم تذهب عبثًا.. إنها فى القاع ما زالت تترصد انجرافنا عن مثلنا.. ليس من العبث أن تسحقنا الأصفاء الثاوية فى أعماقنا.. إنه أقوى منا حتى أصبحت طبيعة فينا.. جزء من ذواتنا»(١٣).

ولعل استخدام حديث النفس الذى بدا مسيطرًا على التعبير فى قسم الرواية الأخيرة، أتاح للشخصية أن تتحرر من قيود الخارج وتطرح همومها أمام مرآة ذاتها من كل ما يتلبسها.. ومن ثم فإن زاهرًا وهو يتراجع داخليًا أمام بوح بثينة التلقائى المتناغم مع شخصيتها، يوقفنا على حالة الحصار الكلى الذى وقع فيه.. فتبدأ انثيالات الشعور بتداعيات رمزية تكشف عن اهتزاز فى الذات وانشطار فى الشخصية وانكسار لمدى الحركة المتكلمة وانحسار لفعل الفكر الذى تتشدق به.

«خدعوك.. عصبوا عينيك حتى انزلقت.. لم تسمع كلام أمك المجربة.. فوقعت فى فخ الأفعى».. والعبارة تحمل تضادًا كاملاً يعكس محاور الجدل فى الرواية.. فالأم تراث طويل ممتد.. يقبض على النفس وينشب المخالب فى أغوارها، لقد وقع زاهر أسير سطوة الأم فى لحظة الاختيار الحقيقية فى حين كان يثور عليها، ويتمنى أن يتمرد، ويخرج من إطار التسلط المادى والتراثى معًا.. ولكنه فى الحقيقة قد عجز عن أن يتصالح مع هذا الثابت الضارب

بجـذوره فى الأعـمـاق.. ولنقـرأ وجـهـة نظر الأم فى تعليم البنات.. «بنات المدارس مـا يعجبـونى.. لأنهم تعلمـوا برا، والبنت اللى تترك بيتها وتروح بلاد برا إيش اللى تتعلم غير الغواية والشيطنة والعياذ بالله»(١٤).. وهكذا فاض المختزن / الماضى على سطح الحاضر.. فبدت بثينة فى عينيه أفعى.. بكل ما يصاحب اللفظ من دلالات، وهى التى كانت النسمة والموجة الرقراقة.... وسقطت حركة جميلة كانت تسعى إلى بذر بذور جديدة وعادت الحياه إلى وضعها الجامد من جـديد.. وعـادت بثينة إلى المنفى الأزلى.. منفى كل عـذراء.. تسجن فيه ذاتها ومشاعرها.. انتظارًا لمن يطرق الباب من جديد.. ولكنه فى - نظرها - أرحم من منفى الشك والغيرة..

-٢-

إن شخصية زاهر فى «عذراء المنفى» شخصية سلبية ومستلبة مـعًا، وقع فى دائرة التـبـريـر الذى هـو حـيلة تقى الإنسـان من الاعتراف بالأسباب الحقيقية المقبولة لسلوكه أو لحماية نفسه من الاعتراف بالفشل أو الخطأ أو العجز.. «والتبرير بهذه الصورة إذن حـيلة تدفع عن الذات الشـاعـرة مـا يؤذيهـا ويسـبب لهـا الألم أو الشعـور بالفـشل والذنب.. وهى بذلك حـيلة تمويه على جـوانب النقص والضعف تتصل منها وتنفر من مواجهتها»(١٥).. ولذلك فإن التبرير الذى ساقه لبثينة لم يقنعها. بل لقد كشفـه تمامًا، فلقد تراءى له - بالوهم - يومًا أنه الفتى المثالى الذى تبحث عنه إلا أنها خُدعت فيه ودفعت الثمن من فكرها وموقفها ودمها وأعصابها..

ومن ثم لم تنطل عليها عباراته التبريرية.. «كيف نهرب من الماضى وهو جزء من حياتنا؟.. لسنا نملك حرية وأد ما التصق بذواتنا . الطفولة، الصبا.. إنها ليست كلمات نقولها ثم ننساها مثل عبارات نقرأها فى كتاب؟ إن الماضى يشكل فى المدى البعيد حاضرنا.. فاليوم امتداد للأمس.. فكيف نستطيع بتر الأمس وهو يحيا يومنا هذا»(١٦).

هذا الماضى المتسرب هو الذى كانت تخشى منه بثينة.. وهو ما تخشى منه أيضًا على هدى.. رمز الفتاة المستكنة المستسلمة لسطوة الأم وتقاليد البيئة.. هذا الجسد الريان والبشرة الناعمة والتقاطيع الدقيقة والشعر المسترسل الناعم.. سيتحول ذلك إلى نسيان حين تصبح عانسًا.. ويتحول هذا الشجن النفسى لدى بثينة إلى هم عام يقلقها أمام هذا المصير المعتم، ويحرقها الألم وتتساءل فى حدة «ألن يشعر القرن العشرون وهو يسمح لمثل هذه الصبية بأن تتحول إلى عانس! هدى ولداتها كالشموع المضيئة التى سوف تحرقهن نار النسيان» .. وتصرخ بثينة برأيها الواضح.. فطريق المرأة إلى تأكيد ذاتها واضح.. كيف تقول المرأة كلمتها كيف تبنى ذاتها، وتحقق طموحاتها، فى إطار صحيح.. ومن ثم جهرت برأيها «يجب ألا أتركها ضحية جهل أمها ولا مبالاة والدها.. فالمنفى الذى تعيش بين جدرانه لن يجعلها مطلقًا تتنفس ريح الحياة التى ترنو لها كل أنثى»(١٧).

إن شخصية بثينة تتضاد مع شخصية هدى.. إنها تتميز بالقدرة على صنع الحدث والمشاركة فيه. والتأثير فيمن حولها، واتخاذ مواقف إيجابية فى انفعالاتها وعواطفها، والحسم فى القضايا المتعلقة بها.. بعيدًا عن التردد والميوعة الفكرية العاطفية «التى تصيب الشخصية بالترهل وتفقدها وزنها وتأثيرها وقيمتها فى صياغة الأحداث»(١٨).. إنها تقف على سطح صفيح ساخن، بين المطرقة والسندان/ التغير والثبات

وإذا كان محور المتغير والثابت هو المعنى العميق فى الرواية ككل فإنه أيضًا كان وراء الملامح الفنية والتعبيرية وكذلك الدلالات الفنية التى وشت بها الرواية.. ولعل الدلالة الفنية الآسرة هى المزاوجة بين الداخل والخارج وهى إحدى علامات الأداء التعبيرى المتناسق مع الحدث وموقف الذات، والمتولدة من اشتجار الصراع بين قطبى الذات فى لحظات القتل والخوف والاضطراب النفسى.. فالكاتب يترك للداخل المتأمل أن يعبر عما يسيطر على الذهن ولا يقوى على التعبير عنه.. إنه ينوب عن الذات فى البوح، والشكوى والتمرد ثم الانطلاق إلى أهواء تختلط فيها الصور والشخصيات.. ومن ثم يسيطر التضاد على الموقف كله.. تغوص بثينة فى حديثها النفسى وهى تناقش مع أبيها وزاهر قضايا صفحة المرأة.. وهى تشعر بأن ثمة تجربة ما قد بدأت.. وأن مستقبلاً ما قد تراءى لها.. مستقبلاً يكتنفه الغموض والمغامرة «رحلة الحياة مغامرة رهيبة.. ملايين المغامرين سقطوا فى منتصف الطريق قبل أن ينالوا جُلّ

أمنياتهم وتطلعاتهم.. الرحلة الرهيبة والوحدة توأمان يجعل أى منهما فرائص أعتى الرجال ترتعد.. الغيمة تعصف بها الرياح.. طير فى متاهات الصحراء ظمآن.. خفاش مشدود إلى قرص الشمس»[19].

لقد كشف التعبير - عبر الوعى القلق - الخوف الذى يترصد التجربة.. وحمل اللفظ/ مغامرة.. هذه الإشارة المتخفية والتى تجسدت عبر الرواية.. ولعل الهاجس الداخلى يشير إلى أن ثمة شيئًا مبهمًا يتشكل ولكنه فى تشكيله يحمل بذرة موته.. وتأتى ذلك من الألفاظ الكاشفة للذات القلقة/رحلة رهيبة/ الوحدة.. ولعل اللفظين عكسا تمامًا الحدث الكلى.. فالعلاقة بين بطلى الرواية أدتْ بهما إلى آفاق متصادمة وأكدت المصير النهائى/ الوحدة. وشكل المجاز الجميل الصورة القلقة التى تنشب فى الذات.. وكأنها تستشرف مصير تلك العلاقة المهتزة بين المتغير والثابت.. فالغيمة بما فيها من دلالات الجمال والرى، والخصوبة والامتداد.. تناوئها الأعاصير وتعصف بها.. أعاصير الثوابت المختزنة بالذات.. وهذا الطائر الذى خرج من بيئة الرمال بجفافها وصفرتها وجدبها، يتعالى فوقها طامحًا إلى الانطلاق والانعتاق معًا.. والخفاش أسير الظلام والعفن والظلمة الحالكة - بكل ما يحمله الخفاش من معنى الانغلاق والعزلة والحصار - يواجه ضوء الشمس المشرقة على حياة جديدة متجددة.. وتتحول الرموز المجازية لتعكس طبيعة الذوات المتصارعة.. ليعود الرمز فى نهاية الرواية إلى نفس التساؤل مرة

أخرى.. حيث يتحدد مداه.. فلا الطائر يرتوى، ولا الخفاش يقوى عى مواجهة الضوء..

ومن ثم فإننا نستطيع أن نقرر أن الجانب الداخلى فى رواية «عذراء المنفى» على قدر كبير من الأهمية ذلك «أن الشخصية ليست وجودًا خارجيًا فقط وإنما هى أيضًا وجود خارجى.. حدث داخلى نفسى»(٢٠).

والتداعى أحد هذه الدلالات النفسية التى تكشف أبعاد الذات وتحفر فى أخاديد النفس ممرات بهدف كشف الغامض والمعتم منها، وتتلاحق الصور المكثفة فى هذا التداعى تلاحقًا يثير الغموض ويصنع الفوضى.. ويؤكد التشتت.. حتى لكأننا نشعر أن ما يقوم به الكاتب لعبة لغوية قد لا ترتبط عضويًا بالسياق العام ولا بالموقف المحدد الذى تنبثق منه هذه التداعيات.. وربما كانت شاعرية اللغة، وتداخلات الجمل التراثية المستدعاة والمحملة بكثير من المجاز الرؤى فضلاً عن تنمية أدوات العطف وتلاصق الجمل.. ربما كان ذلك أحد مسببات انزياح المعنى وتسيد الصورة لمجرد الولع بها والجرى وراء توليداتها.. واستتبع ذلك إيراد التضمينات اللغوية التى لا تضفى جديدًا على الموقف ولا تعمق الأبعاد النفسية للذات.. وتظل واقفة على حافة السياق دون أن تتداخل معه وتصنع منه جديلة لغوية واحدة متماسكة.. فيظل الأمر كما لو كان إيرادها تزيينًا للأسلوب.. وتطريزًا له.. ويضاف إلى ذلك.. لجوء الكاتب

إلى شخصيات تراثية.. نحس بحيادها إزاء النص دون أن ندرك أن ثمة تبادلاً فى المواقف أو تداخلاً فيها..

يصور الكاتب ما يدور فى ذهن البطل وهو يرى أثر صفحة المرأة بموضوعاتها.. التى تناولت الهجوم على الآباء الذين يغرسون العقبات فى طريقة تزويج بناتهم كالمغالاة فى المهور وإقامة الولائم.. وكذلك الدعوة إلى التعليم ومحو الأمية.. على حين رأى البعض أن الموضوعات تعتبر تحديًا للعادات والتقاليد.. يقول الكاتب «.. هذا حجر صغير يلقى فى بحر ليحدث ثلمًا فى فم طفل يتقيأ لعابًا.. بصقة ذبابة ليس لها طنين.. الإنسان حيوان ليس بعاقل.. وحوش الغابة لا تعتدى حتى تجوع.. وهى لم توجد إلا لتعيش.... من الجنون أن يفكر المرء وهو فى عزلة لذيذة بمشاكل الخلق.. أيام تمر هكذا سريعة خفيفة مثل غيوم تلبدت ثم ذرفت دمعها.. جدار صلد يتحدى الزمن.. عجائب الدنيا السبع قد تصبح ثمانية.. عظماء العالم غدوا أمساخًا مشوهة فى الرؤوس المحنطة.. جبال التنهدات حملت تلالاً..»(٢١).

والصور المتتابعة تحمل تنافرًا بين أركانها.. فإذا اعتبرنا أن ما قدمته صفحة المرأة من موضوعات مهمة قد أثار بركة السكون وحرك السطح.. بل «وثلمه».. فإنّا نعجز عن وجه الشبه بين الصورة والطفل الذى يتقيأ لعابًا.. ولعل تراسل الحواس من مكونات الصور.. فلا الثلم من خصائص المياه، ولا اللعاب يكون قيئًا.. إلا إذا كان المراد الإلحاح على الأثر الحاد.. ثم تقف صورة الذبابة الباصقة

حائرة المعنى لا تتداخل مع المعنى العام.. وتتتابع الصور لتؤكد وحشية الإنسان وتنفى عنه عقلانيته ليقارن بينه وبين الوحش فى الغابة، فيرفع من قيمة الوحش ويتدنى بالإنسان وربما كانت الإشارة رمزًا بعيدًا لموقف الآباء من البنات.. ولكنه تأويل خاص قد لا يحتمله السياق.. فشتات التداعى وفوضى الوعى فاض بصور متداعية لا تحمل انسجامًا ولا ترابطًا.. وقد نفهم كيف تتحول العجائب السبعة إلى ثمانية، وذلك حين تتحق حملة الصحيفة على قضايا التخلف الاجتماعى ومناقشة وضعية المرأة.. فإذا ما حدث ذلك فى بيئة تستحوذ عليها عادات راسخة رسوخ الجبال العواتى.. فإن أمرًا كالمعجزة يكون قد تحقق.. ولكن ما دلالة الجدار الصلد الذى يتحدى الزمن.. ولماذا يصبح عظماء العالم مسوخًا.. وكيف تصبح التنهدات تلالاً؟!.. قد يستطيع القارئ أن يستخلص بذاته المراد وفقًا لثقافته وتكوينه الخاص.. ولكنه سيكون أثرًا مختارًا بعيدًا عن النص نفسه..

والميل إلى الغموض فى مثل هذه النصوص وسيلة لأن يوظف الشاعر فيها الصور المتلاحقة والمكثفة ويراوح بين الأزمنة، ويداخل فيها.. وينظر إلى الحاضر كنتفة وسط شلال هادر من الزمن البعيد..

واللغة عند إبراهيم الناصر تحمل قدرًا من الأداء الشاعرى حين يخلص إلى الوصف أو يصور فى لغة مجازية حديث النفس المتداعى.. فى حين تتشح بجفاف العامية فى حواره الذى يبذره غالبًا باللهجة المحلية البحتة.. وهو أمر يفقد اللغة خاصية

التوصيل والتواصل معًا.. ولكن الإلحاح على جانب الصورة ملمح تعبيرى واضح فى الرواية.. مما جعله يوسع من دائرة الدلالة.. وربما كانت اللغة الاستعارية القائمة على طاقة تمثيلية فى بنيتها ترتبط بمجال الوصف السردى وتتولد فيها فى استطراد متصل صور مكثفة حيث «تتميز العبارات الوصفية بالنعوت التى تتداعى فى سلسلة تبدو لا نهائية وكذلك الأحوال.. وهذه النعوت والأحوال ترتد إلى البنية اللغوية المأثورة فى البيئة الشعبية، وتأتى الأحوال مفردة أحيانًا وتأتى فى شكل جمل متتابعة تثقل السياق السردى ولهذا تنتمى كثير من العبارات السردية فى القصة إلى ما يسمى بالجملة الفضفاضة»(١)... لقد سقط الحلم فى أخدود عميق بين المتغير والثابت.. وجاءت رواية عذراء المنفى.. تمثل صراع الجديد مع القديم وحوار الثابت مع المتغير.. وهى وإن كانت ملتحمة بالواقع، تنتقى شخصياتها فى لحظات التأزم والانعتاق إلا أن إسهامها فى الأدب الروائى فى المملكة يتمثل فى أنها أخذت تغوص فى داخل النفس البشرية تحلل المعاناة وتستكشف الطاقات، وتزيح التراكمات راصدة فى حركة حاسمة.. العلاقة بين الذات الخاصة ومجال الواقع العام..

الهوامش :

(١) القصة القصيرة فى المملكة. سحمى الهاجرى ص ٣٧٧
(٢) عذراء المنفى - إبراهيم الناصر - نادى الطائف الأول ١٣٩٧ هـ
(٣) الرواية صـ ١١
(٤) الرواية صـ ١٤
(٥) الرواية صـ ١٦
(٦) الرواية صـ ٤٥
(٧) الرواية صـ ٤٥
(٨) الصوت المنفرد ترجمة د. محمود الربيعى صـ ١٤
(٩) الصوت المنفرد ترجمة د. محمود الربيعى صـ ١٤
(١٠) الرواية صـ ٧٩
(١١) القصة والرواية د. عزيزة مريدن ص ٢٧
(١٢) الرواية صـ ٧٩
(١٣) الرواية صـ ١٠٥
(١٤) الرواية صـ ٢٤
(١٥) الشخصية والصحة النفسية د. عثمان لبيب فراج العرفان. بيروت صـ ١١١
(١٦) الرواية صـ ١٢٦
(١٧) الرواية صـ ١٢٢
(١٨) بناء الرواية د. عبد الفتاح عثمان صـ ١٢٠
(١٩) الرواية صـ ٥٩
(٢٠) الفن القصصى د. سعيد الورقى عكاظ ١٥/١٠/١٩٨٥م
(٢١) الرواية صـ ٥٧
(٢٢) اللغة فى القصة القصيرة د. محمد صالح الشنطى عكاظ ١٤/١٢/١٩٨٧م

حـول زمـن الروايـة

لجابـر عصفـور

كتاب «زمن الرواية» للدكتور جابر عصفور، أحد أهم الكتب النقدية التى صدرت فى الآونة الأخيرة، وهو خلاصة لفكر نقدى على مدى عقد من الزمان جرّب فيه مناوشة الفكرة التى تقول بأن الزمان الذى نعيشه - أدبيًا - هو زمن الرواية وعصرها الذى فرض وجوده وأنساقه.. وهو - فى ملاحقته لهذا الفرض - أخرج أعدادًا خاصة من مجلة (فصول) حول هذه الفرضية، كما عقد موتمرًا محتشدًا حول الرواية العربية فى مسيرتها الطويلة نحو الاكتمال والتميز.. وبدا لمتابع ما قدمه الكتاب، وجُهد الناقد فى مؤتمراته، أن عصرنا هو عصر الرواية فى تجلياتها وفيضها الفنى، الذى تجاوزت به فنونًا أدبية تراثية.. مما جعل البعض يطلق على هذا النوع الأدبى مصطلحًا يفارق المصطلح القديم.. وهو (الرواية ديوان العرب) بدلاً من القول النقدى الراسخ الصحيح أيضًا (الشعر ديوان العرب)، وراح الناقد الكبير بعد أن اطمأن إلى ذلك، وبعد أن أورد ردًا كتبه نجيب محفوظ فى بواكيره الأدبية عام ١٩٤٥ ذهب فيه إلى أن العصر الذى يتسم بالعلم والصناعة والحقائق «يحتاج لفن جديد

يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال وقد وجد العصر بغيته فى القصة».. راح يسرد بعضًا من الأسانيد التى تدعم هذه الفرضية.. منها:

• الإقبال على قراءة النص القصصى فى ازدياد، فى حين انحسر قراء الشعر.. وهو سبب كمى يحتاج إلى دراسة إحصائية، تبرر حقيقة الفرض، لأن هناك أعمالاً روائية ـ برغم شهرة كتابها إعلاميًا ـ تتكدس فى المخازن، فقط يسمع بها الناس فى الإعلام والمنتديات.. فيُتصور ـ خطأ ـ أنها أكثر انتشارًا، مثلها فى ذلك مثل النصوص الشعرية التى أحدثت قطيعة مع المتلقى.. وكذلك نصوص الكتابة الأنثوية التى تقترب فى جزء منها مع بوح الشاعر الرومانسى..

ويجب ألا يفوتنا فى مجال المقارنة السريعة دخول عامل خارجى ساهم فى انتشار الرواية والإقبال عليها.. وهو فن الدراما السينمائية والتليفزيونية، واعتقاد البعض فى أنها وسيلة إلى الإعلام والشهرة.. مما رتَّب نوعًا من الإقبال على الدراما ـ والبعد عن النص الروائى.. الذى قد لا يأتى ـ مع المعاناة ـ بشهرة إعلامية كتلك. ولعل هذا العامل الخارجى وراء بعض الشعراء الذين اتجهوا إلى كتابة الرواية.. وهو أحد الأسباب الكمية التى أوردها الناقد.. مع العلم أن المساحة مشتركة بين السّرد والشعر.. والوقوف على ذلك ليس أمرًا صعبًا.. وكذلك هناك من يكتبون الرواية والشعر معًا!!

ويرى الناقد أن الرواية هى فن المدنية، إذ سعت الرواية فى إصرار إلى أن «تكون مرآة المجتمع المدنى الصاعد وسلاحه الإبداعى فى مواجهة نقائضه التى لا تزال مقترنة بتخلف التعصب والتسلط والتطرف متواصلة مع تراثها السّردى العربى فى أبعاده المناقضة للاتباع والنقل..».

هذا العامل الكيفى يرفده ما تتميز به الرواية كنص من وسائل وآليات سردية تحقق درجات من «فعل التحرر الخلاق للوعى الفردى والجمعى» مستخدمة فى ذلك الرموز بما تتضمنه من ثراء دلالى، و«مراوغة السرديات الكنائية».. كوسيلة للتعبير عن الفكر التنويرى فى مواجهة القمع الذى يواجهه الفكر الإبداعى بدءًا من مواجهة (التراتب الاجتماعى) القامع/سطوة الذكورة، وانتهاء بنقض «التراتب القمعى المفروض على علاقات المعرفة»/تأثير الدين .. مثلاً..

ولقد أدهشنى - فى المفتتح - الذى هو أشبه بالفكر التنظيرى لمقولة (زمن الرواية) ورود كلمة - القمع - عشرات المرات فى سياقات مختلفة دينية، أو سياسية، أو اجتماعية، أو فكرية.. وكأنما الرواية هى القادرة - بمفردها - على هذه المواجهة!! ثم كيف غاب عن الذهن الإلحاح على هذه المفردة بما يعنى هوسًا بالدلالة! أو هو نوع من تأصيل مصطلح «أمنى» فى سياق سرد نقدى!!

والكتاب يثير قضايا متعددة قابلة للجدل والمناوشة.. مثل أن تكون الرواية فنًا للمدنية..!!

ولقد وضع «نجيب محفوظ» الرواية العربية فى بؤرة الاهتمام حينحصل على جائزة نوبل فى الرواية.. وراحت الترجمة تنقل هذا الفن الأثير إلى آفاق أرحب، وكتبت الرواية شهادتها، فازدهرت وتألقت وزاحمت الفنون الأخرى وتداخلت فى النصوص، ومثلت كدراما بصرية، فاحتشد لها جمع غفير من المحبين لهذا الفن.. ومع هذا فإن إطلاق «زمن الرواية» كعلامة على هذا الزمان.. يحتاج إلى نوع من المدارسة والتأمل الموضوعى، والمقارنة بين فنون الكتابة وفنون المشاهدة، حتى نستطيع أن نصل إلى حكم قيمى ونقدى حول فنّ «ما» كتب لنفسه السيادة على الفنون الأخرى حتى أصبح سمة الزمان..

لكن الناقد الكبير الدكتور جابر عصفور قبض على مُسمى «زمن الرواية» منذ المفتتح ولم يجعله يفلت منه.. فلقد تكرر المصطلح/المسمى فى فصول الكتاب ليؤكد على سيادة الرواية «بإنجازاتها المتميزة بثرائها الكمى قطريًا، وقوميًا، وعالميًا».. وقدرتها البالغة على «التقاط الأنغام المتباعدة، المتنافرة. المركبة... لإيقاع عصرنا..) ومن ثم فهى ملحمة الطبقة الوسطى فى بحثها عن المعنى والقيمة، وخروجها من الضرورة إلى الحرية، والرواية فن منفتح قادر على التأثر بالفنون الأخرى؛ إذ هى أفادت من خصائص الشعر (الشعرية) فى اللغة والمجاز والكثافة.. وهو ما لاحظه أكثر من ناقد أدبى حول تلك المساحة المشتركة بين الرواية والشعر. إذ مالت الرواية - أحيانًا - إلى الإسراف فى جماليات اللغة مما عطّل الفعل السردى وأبطأ حركة الحكى الخالص، فى الوقت الذى قرأنا

فيه قصائد طوالاً غلب عليها السرد واتسمت اللغة بالمباشرة والارتكان إلى الواقع..

وتلك المساحة المشتركة أمر طبيعى ومحمود مادام الفن خالصًا لخصائصه، ومن الواجب الأدبى أن يتوفر ناقد أدبى على هذا الملمح ويدرسه فى مظانه وأبعاده ويستخلص منه مقولة نقدية واضحة.

وحتى يتحقق ذلك فإن الناقد يتحرز ـ حتى لا يكون قامعًا تواكبًا مع تكرار «القمع» بشكل شمولى ـ يتحرز مما قد يصل بمفهوم المخالفة إلى ذهن القارئ ـ رغم تعمده ذلك ـ فيستدرك قائلاً: «إن ما نقوله عن زمن الرواية لا يعنى أننا نغض من شأن الأنواع الأدبية الأخرى ـ أو أننا نستبدل بالتراتب القديم الذى يترأسه الشعر، التراتب الجديد الذى تترأسه الرواية». وإنما فقط يلفت الانتباه إلى متغيرات العصر. وانطلاقًا من الاعتقاد الجازم بأن الرواية «لا حدود لها نظريًا، وتتسم بمرونة شكلية» فإنها بذلك تنطوى بنائيًا على القدرة فى أن «تضع أداة النفى «لا» فى مواجهة الروايات السابق عِليها»، ومن ثم تتضح ملامح الحراك الاجتماعى، وتعاقب الزمن فى الرواية.

ولا شك أن هذا التعبير الإنشائى الجميل لا يعنى أن أداة النفى «لا» قادرة فى كل مرة على المواجهة، لأنها إن أصرت قمعت، إذ إن ذلك لا يستقيم إلا بتوفر عناصر الجودة فى الموضوع والبناء.. وإلا فهى عاجزة عن هذا النفى.. وأكاد أجزم أن عددًا من النصوص

الروائية التى وردت فى الكتاب لا تملك صلاحية المواجهة لما سبقها من روايات.. لأن المحك فى الاختبار ليس هذا المبدأ/الناقض الذى أورده الناقد.

وفى الوقت الذى يحاول أن ينفى فيه - على غير عمد منه - التراتب الإبدالى - إن صح التعبير - فإنه يرى أن الأعمال الأدبية الأولى - مع بساطتها فى البناء - كانت قادرة على نقض التراتب إذ كسرت رواية زينب (تقليدية التراتب الأدبى المتوارثة)، وعلل ذلك بأنها أعدت للسينما التى أسهمت فى تغيير «عمليات استقبال الأدب» ولا شك أن السينما - كفن - يعتبر عاملاً خارجًا - عن النص الروائى - ساهم فى رواج الرواية كنص لغوى سردى..

وإذا كان الناقد الكبير يربط ازدهار الفن بتوافر مساحة واضحة من الديمقراطية والاستنارة.. فإن الحكم القيمى يحتاج إلى مراجعة، فلقد عرف المسرح، كما عرف الشعر، والرواية قدرًا هائلاً من العمق والتنوع والثراء الدلالى والرمزى فى عقود زمنية اتسمت بالشمولية - والقمع - تلك الكلمة التى أضحت سمة على الفكر الوارد بالكتاب - واحتال الأدباء على ذلك بارتياد آفاق الخيال واستدعاء التاريخ وتوليد اللحظة، وتركيب المعنى وابتكار أساليب تواكب الحالة وتضمن الأمان. وهذا يؤكد أن هذا الارتباط الشرطى ليس صحيحًا - دائمًا -..

ويشير الازدهار الروائى إلى حاجة الأدب - وقارئه - إلى الفن الذى يواكب أشواق الحياة، وحركة المجتمع فى تطوره وتمدنه وتحديثه، ومردودات الفعل على الذات فكرًا وسلوكًا وقيمة.

.. ولقد بات الإقبال على الرواية فعلاً وقراءة ـ أمرًا أدبيًا واضحًا، حتى أدى إلى أن يتخذ بعض الأدباء الكبار موقفًا مضادًا لهذا الفن المزاحم. وكان «عباس العقاد» بحسّه النقدى وانحيازه للتراث يدرك أن الفن الروائى قد بدأ يفرض سيطرته ويجمع قراءه ومحبيه مما قد يؤثر على ديوان العرب ـ الشعر ـ ومتذوقيه، وتعجّب من غرام القارئ من حيل كثيرة قد لا تفيده كثيرًا، ورأى أن الشعر له السيادة.. وفى فصل بعنوان «بلاغة الخرنوب» يذكر الدكتور جابر عصفور رأى النقاد فى هذه القضية، ويؤكد على أنه كان يتوجس من حركة الحكى المتزايدة، وكثرة التفصيلات التى تُصيب القارئ بالملل.. ويرى أنها أشبه بالخرنوب (قنطار من خشب ودرهم من الحلاوة)، ويرى العقاد أن الثمار العبقرية طبقات «فالحديقة التى تنبت التفاح لا يلزم أن تكون فى خصبها ووفرة ثمراتها أوفى من الحديقة التى تنبت الجميز أو الكراث ولكن الجميز والكراث لا يفضُلان التفاح وإن نبتا فى أرض أخصب من الأرض التى تنبته». وكان العقاد يردد أن صفحات كثيرة من رواية ما قد لا تعطى ما يعطيه بيت من الشعر ويضرب مثلاً لذلك فى قول اشاعر

وتلفّتتْ عينى فمذْ خفيتْ ... عنّى الطلولُ تلفّت القلبُ.

فالأداة فى البيت الشعرى موجزة سريعة، ولا تصل الرواية إلى الدلالة إلا بعد تمهيد وتشعيب. ويذكر العقاد أنَّ من بالَغوا فى قيمة القصة كانوا متأثرين بالدراسات النفسية وما صحبتها من ضجة ترى (أن القصة هى المعرض الوحيد للكشف عن العقد النفسية وأنها الوسيلة لفهم العلاقات.. وتفسير المواقف) فأثرت فى

(الدهماء) وجذبتها إلى صفّها وآزر موقفها وجود فن السينما وتزايده.

وإزاء هذا الرأى الذى أبداه العقاد وحاور منتقديه على صفحات مجلة «الرسالة».. كان نجيب محفوظ يحتشد نفسيًا ليكتب ردًا حول رأى العقاد فى الرواية عام ١٩٤٥. ويرى نجيب محفوظ أنه فى الفن الجيد قصة كان أو شعرًا، «ينمحى التنافر بين الأداة والمحصول» لأن كل فن فى ذاته «يشترط الانسجام الكلى» وعلى هذا فإن التفاصيل التى يراها العقاد عيبًا ليست سوى صورة من الحياة بأبعادها ومواقفها. وكل ما يرد فيها من موقف أو تعبير أو سرد أو حركة إنما يتشارك عضويًا فى إحداث «نغمة عامة لها دلالتها النفسية والإنسانية».. ومن ثم فإذا كان للشعر بلاغته فإن للرواية أيضًا بلاغتها المتآزرة مع إيقاع العصر. وهذا ما يجعلها تنتشر فى طبقات متعددة لسهولة «عرضها وتشويقها». وليست السُّهولة عيبًا يجرح الذوق ويقلل من القيمة.. ولقد جذبت الرواية لسماء الجمال قومًا لم يستطع الشعر، على قدمه ورسوخه، أن يرفعهم.. وإذا كان الشعر - كما يرى نجيب محفوظ - قد ساد فى عصر الفطرة والأساطير فإن عصر العلم والصناعة والحقائق يحتاج إلى فن جديد يوفق بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنينه القديم إلى الخيال.. وهذا الفن هو الرواية..

• ولعل هذين الصوتين المتباعدين يكونان قد رسما لنا - عبر كتاب زمن الرواية - الجدل الذى دار حول بزوغ وازدهار فن الرواية

فى العصر الحديث حتى استوى بهاءً واستحق، كما يقول جابر عصفور، أن يصبح علامة على هذا الزمان..

ومع أن هذا الكتاب ينظِّر لمصطلح جديد إلا أن الأعمال الروائية التى أتى بها كمجال تطبيقى.. روايات تفتقد إلى الإحكام والريادة الحقيقية، وجاء الحديث حولها مرتبطًا بزمنه، وبضرورة الكتابة الأسبوعية فى الملاحق الأدبية.. ولو توفر الناقد الكبير لدراسة الأعمال الروائية الكبرى بخصائصها المائزة على حد تعبيره لجاء الجانب التطبيقى موازيًا للجانب التنظيرى فى كتابه المتميز (زمن الرواية)..

• صدر للمؤلف •

• دراسات أدبية

نظرات فى قصص القرآن جـ ١	رابطة العالم الإسلامى
نظرات فى قصص القرآن جـ ٢	رابطة العالم الإسلامى
نظرات فى قصص القرآن جـ ٣	رابطة العالم الإسلامى
من جماليات التصوير فى القرآن جـ ١	رابطة العالم الإسلامى
من جماليات التصوير فى القرآن جـ ٢	رابطة العالم الإسلامى
صورة المرأة فى قصص القرآن	مطبعة الحلبى

• قراءة نقدية

قراءة فى القصة القصيرة	هيئة الكتاب
محمود البدوى عاشق القصة القصيرة	هيئة الكتاب
الذات والموضوع	هيئة الكتاب
الفن والبساطة قراءة فى قصص ثروت أباظة	دار الشعب
الرؤى والأحلام	هيئة الكتاب
القصة فى القرآن	قصور الثقافة

● دراسات أدبية

الخروج إلى النبع	رواية	دار الحرية
السيد الذى رحل	رواية	هيئة الكتاب
الضوء والظلال	رواية	قصور الثقافة
المدار	(مسرحية)	هيئة الكتاب
من يقتل الحب	قصص قصيرة	هيئة الكتاب
صدأ القلوب	قصص قصيرة	هيئة الكتاب
حرث الأحلام	رواية	هيئة الكتاب
البنات والقمر	قصص قصيرة	هيئة الكتاب
ذات الشعر المنسدل	قصص قصيرة	هيئة الكتاب
أنا وكلبتى	أطفال	هيئة الكتاب
الفيل الصغير	أطفال	هيئة الكتاب
الأعمال الكاملة جـ١		هيئة الكتاب
الأعمال الكاملة جـ٢		هيئة الكتاب

● صدر حديثا

- القصة فى القرآن — دار قباء
مقاصد الدين وقيم الفن
- السرد فى مواجهة الواقع — مركز الحضارة

الفهـرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٥٤٥ / ٢٠٠٤

I.S. B. N. 977 - 01 - 9390 - 9